I 2744

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 19

1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREŞTI, 1970

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 1, 1970

1990

(97)

IUL. 2005

1111. 2016

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct:

M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIŢIMIA
I. PERVAN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.-; FF20.-; £ 0,10.-.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuţa poştală 134—135, Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
Bucureşti

I 2744.
BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 19 1970 Nr. 1

2022

SUMAR

Studii

Pag.

MARIN BUCUR, Restrospectivă Rebreanu 7
CONST. A. STOIDE, Legăturile culturale dintre Moldova şi Transilvania — date noi 11
AL. HANŢĂ, Contribuţii la cunoaşterea relaţiilor literare româno-franceze în cea de-a doua parte a secolului al XIX-lea 23
TEODOR VÂRGOLICI, D. Bolintineanu şi Philarète Chasles 41
DESPINA TOMESCU, O structură a dramaturgiei istorice româneşti (de la începuturi pînă la Vlaicu-vodă şi Apus de soare) 49
RADU BRATEŞ, Pavel Dan — linii pentru un portret 63
DEMETRO DRĂGOI, Din dramaturgia inedită a lui Gib. I. Mihăescu 75
VASILE MARIAN, Etic şi estetic în gîndirea lui Tudor Vianu 83
KLAUS HAMMER, Peter Weiss şi teatrul documentar 91

Profiluri

MIOARA APOLZAN, Atmosferă şi compoziţie în proza lui Bănulescu 99

Note

ROXANA SORESCU, Debutul jurnalistic al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu . . 109
MEDEEA FREIBERG, Preocupări hispanice la Ion Pillat 113
TULIU RACOTĂ, Ion Minulescu şi Horia Teculescu — note pe marginea unor scrisori inedite 117

Texte şi documente

GEORGE MUNTEAN, Corespondenţa dintre Liviu Rebreanu şi Marcu Beza . . 121

11.712

Recenzii

Ediția Delavrancea (*Al. Săndulescu*) DAN BOTTA, *Scrieri*, vol. I—IV, E.P.L., 1969 (*Emil Manu*), *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969 (*Adriana Mitescu*). D. POPOVICI: *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, colecția Lyceum, 1969 (*Ileana Verzea*); Două încercări de sinteză asupra poeziei lui Eminescu (*Marcel Duță*); STANISLAW BURKOT, Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku, Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1968 (*Stan Velea*); RITA SCHÖBER, „Im Banne der Sprache". Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes, Halle / Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (*Viorica Nișcov*); ROBERT JAMMES, Etudes sur l'Œuvre poetique de don Luis de Góngora, Toulouse, 1967 (*Eugenia Popeangă*); BORIS PASTERNAK, Lirice, în tălmăcirea și editarea lui Marin Sorescu, E.P.L., 1969 (*Ana Maria Topală*); V. I. PROPP, *Morfologia basmului* (*Nicolae Roșianu*) 133

Cronică

A doua consfătuire de literatură comparată (*Ileana Verzea*); A V-a Sesiune a Societății internaționale Lenau (*Grigore Tănăsescu*) 165
Sumarul tom. 17/1968 (1—4) al revistei noastre (*B.C.*) 171
Sumarul tom. 18/1969 (1—4) al revistei noastre (*B.C.*) 174

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 1

SOMMAIRE

Études

	Page
MARIN BUCUR, Rebreanu — étude rétrospective	7
CONST. A. STOIDE, Relations culturelles entre la Moldavie et la Transylvanie — données nouvelles	11
AL. HANȚĂ, Contributions à la connaissance des relations littéraires roumano-françaises durant la seconde moitié du XIXe siècle	23
TEODOR VÂRGOLICI, D. Bolintineanu et Philarète Chasles	41
DESPINA TOMESCU, Une structure de la dramaturgie historique roumaine (des origines à *Vlaicu-vodă* et *Apus de soare*)	49
RADU BRATEȘ, Pavel Dan — ébauche pour un portrait	63
DEMETRO DRĂGOI, De la dramaturgie inédite de Gib. I. Mihăescu	75
MARIAN VASILE, Ethique et esthétique dans la pensée de Tudor Vianu	83
KLAUS HAMMER, Peter Weiss et le théâtre documentaire	91

Profils

MIOARA APOLZAN, Atmosphère et composition dans la prose de Bănulescu	99

Notes

ROXANA SORESCU, Le début journalistique de Bogdan Petriceicu Hasdeu	109
MEDEEA FREIBERG, Préoccupations hispaniques chez Ion Pillat	113
TULIU RACOTĂ, Ion Minulescu et Horia Teculescu — notes en marge d'une lettre inédite	117

Textes et documents

GEORGE MUNTEAN, La correspondance de Liviu Rebreanu et Marcu Beza	121

Comptes rendus

L'édition Delavrancea (*Al. Săndulescu*) ; DAN BOTTA : *Scrieri* (Ecrits), tomes I—IV, E.P.L., 1969 (*Emil Manu*) ; *Antologia literaturii române de avangardă* (Anthologie de la litterature roumaine d'avangarde), E.P.L., 1969 (*Adriana Mitescu*) ; D. POPOVICI : *Romantismul românesc* (Le romantisme roumain), Ed. tineretului, collection Lyceum, 1919 (*Ileana Verzea*) ; *Deux essais de synthèse de la poésie d'Eminescu* (*Marcel Duță*) ; STANISLAW BURKOT : *Spory o powieść w polskiej krytyce litterackiej w XIX wieku*, Wrocław, Varsovie, Cracovie, 1968 (*Stan Velea*) ; RITA SCHOBER : *„Im Banne der Sprache". Structuralismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*, Halle, Saale, Mittel deutscher Verlag, 1968 (*Viorica Nișcov*) ; ROBERT JAMMES : *Etudes sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967 (*Eugenia Popeangă*) ; BORIS PASTERNAK : *Lirice* (Poésies lyriques), traduction et édition par Marin Sorescu, E.P.L., 1969 (*Ana Maria Topală*) ; V. J. PROPP : Morphologie du conte populaire (*Nicolae Roșianu*) 133

Cronique

Deuxième conférence de littérature comparée (*Ileana Verzea*) ; Ve Session de la Société internationale « Lenau » (*Grigore Tănăsescu*). 165
Sommaire du tome 17, 1969 (1—4), de notre revue (*B.C.*) 171
Sommaire du tome 18, 1969, (1—4), de notre revue (*B.C.*) 174

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 1

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Стр.

МАРИН БУКУР, Ребряну — ретроспективный обзор 7
КОНСТ. А. СТОИДЕ, Культурные связи Молдовы с Трансильванией — новые данные 11
АЛ. ХАНЦЭ, К изучению румыно-французских литературных связей во второй половине XIX века 23
ТЕОДОР ВЫРГОЛИЧ, Д. Болинтиняну и Филарет Шал 41
ДЕСПИНА ТОМЕСКУ, Об одной структуре румынской исторической драматургии (от истоков до *Влайку Водэ* и *Захода солнца*) 49
РАДУ БРАТЕШ, Павел Дан — штрихи портрета 63
ДЕМЕТРО ДРЭГОЙ, Из неизданной драматургии Джиба Михэеску . . 75
ВАСИЛЕ МАРИАН, Этическое и эстетическое в мышлении Тудора Виану 83
КЛАУС ХАММЕР, Петер Вайсс и документальный театр 91

Литературный портрет

МИОАРА АПОЛЗАН, Атмосфера и композиция в прозе Бэнулеску . . . 99

Заметки

РОКСАНА СОРЕСКУ, Журналистский дебют Богдана Петричейку Хашдеу 109
МЕДЕЯ ФРАЙБЕРГ, Испанские занятия Иона Пиллата 113
ТУЛИУ РАКОТЭ, Ион Минулеску и Хория Текулеску — заметки по поводу неизданных писем 117

Тексты и документы

ДЖОРДЖЕ МУНТЯН, Переписка Ливиу Ребряну с Марку Беза 121

Рецензии

Издание Делавранчи (*Ал. Сэндулеску*); ДАН БОТТА, *Сочинения*, тт. I—IV, E.P.L., 1969 (ЕМИЛ МАНУ); *Антология румынской авангардистской литературы*, E.P.L., 1969 (*Адриана Митеску*); Д. ПОПОВИЧ, *Румынский романтизм*, Ed. Tineretului, Коллекция Lyceum, Buc., 1969 (*Иляна Верзя*); *Два обобщающих исследования о поэзии Эминеску* (*Марчел Дуцэ*); STANISLAW BURKOT, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku* (Дискуссии о романе в польской литературной критике в XIX веке), Wroclaw, Warszawa, Kraków, 1968 (*Стан Веля*); RITA SCHÖBER, *«Im Banne der Sprache». Strukturalismus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes*, Halle, 1968 (*Виорика Нишков*); ROBERT JAMMES, Etudes sur l'Oeuvre poétique de don Luis de Gongora, Toulouse, 1967 (*Еуджения Попынгэ*); БОРИС ПАСТЕРНАК, *Лирическое*, в переводе и издании Марина Сореску, Ed. pentru literatură, Buc., 1969 (*Ана Мария Топалэ*); В. И. ПРОПП, *Морфология сказки*, Москва, 1969 (*Николае Рошиану*) 133

Хроника

Второе совещание по сравнительному литературоведению (*Иляна Верзя*); V-я Сессия Международного общества им. Ленау (*Григоре Тэнзеску*) 165
Содержание 17-го тома (1—4), 1968, журнала (*В.С.*) 171
Содержание 18-го тома (1—4), 1969, журнала (*В.С*) 174

RETROSPECTIVĂ REBREANU

MARIN BUCUR

Proza românească nu avea pînă la Rebreanu o coloană vertebrală rezistentă care s-o orienteze. Încă nu aveam o proză, fără folclor, care să obiectivizeze sufletul nostru într-un plan universal. Nu aveam *romanul românesc* ca specimen, ci cîteva romane şi autori de romane, încercări. Mulţi veleitari, promisiuni, pagini de istorie literară. Liviu Rebreanu a creiat acest tip de roman românesc, firește nu ca formulă. El este contemporanul lui Gide, Proust, Kafka, al expresionismului german şi al gorkianismului. Contemporaneitatea lui Rebreanu nu se reduce, însă, la filiaţii şi la contagiuni literare. Rebreanu nu importă stînca din ţări străine, pentru că din acele cariere şi-au tăiat piatra marii cioplitori. El scrie romanul nostru cu ceea ce insul de aici îi dă din complexitatea unei existenţe istorice necomplicate de teorii. Romanul nostru trebuia să fie tumultul şi amplitudinea noastră sufletească la scară universală. Lumea orăşenească era de vîrstă recentă. Mulţimea fusese din totdeauna a ţăranilor. Sufletul nostru adus de istorie era un suflet de ţărani. Existenţa noastră fusese mereu legată de pămînt. A dovedi sau a nu dovedi pămîntul nostru era egal cu a fi sau a nu fi. Ţăranul, de la Bălcescu şi Eminescu rămăsese sfîntul acestui popor. Naţia se trezise ţinută pe umerii acestui îndurător de veacuri. Toată filozofia, credinţa, cultura noastră nu din senin s-a aprins de aici. Prezenţa ţăranului şi a satului nu coincidea mărginit cu etapele unei culturalizări şi propagande politice. Ţăranul ca fiinţă era poporul necunoscut, rămas himeric. Nu insul a fost descoperit, ci individualitatea, societatea, nu primitivă şi nici static-feudală, ci sufletul unei lumi care între munţi şi ape ridică pămîntul la putere de mit şi de esenţă. Rebreanu nu este un rapsod. El nu este pitoresc şi anecdotic. Romanul său are ceva din mistica creatoare a poemelor vechi, fără autor, fără legende, fără naşteri. Textul a apărut deja cu un luciu de pergament transmis din lumi străvechi. Rebreanu a situat geograficeşte eternitatea noastră. Romanul său nu se povesteşte. Fabula este comună, căci în fiecare sat există o Rodovică şi o Florică. Legenda este minimală şi seacă. Omul nu trăieşte exterior, nu-şi inventează o existenţă. Ea e clară, simplă ca în piesele antice, unde nu acţiunea contează, ci starea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 7–10, BUCUREŞTI, 1970

de zbatere în luptă cu destinul. Romanul este aulic, concurent al istoriei, se măsoară cu ea, cu munții, cu arhivele și cu creația anonimă. Rebreanu nu este nici autor de romane sociale, nici istorice, nici psihologice. Nu se unilateralizează. Criticii le-au pus etichete din nevoi didactice pentru manuale sau pentru seminarii și examene de lectură. Rebreanu nu este chinuit decît de a cuprinde *totul*, *totul* ca o esență, nu ca inventar de bunuri sufletești. Există un sentiment de tot panoramic, de tot monografic, ca în *Țăranii* lui Reymond, există un sentiment de tot printr-o distilare a amalgamului de fapte și de date pînă la obținerea elementarului, a reducției materiei epice la semnificație. Rebreanu nu este liric, dar este poet. Poet nu în accepția trubadurească-lirică a pămîntului, ci de viteaz care nu știe compune versuri. Lumea lui Rebreanu nu este cîntată, e cerebrată ca într-o procesiune stranie, de solitudine numai cu natura, de problematică austeră, de trăire încleștată. E ceva măreț în ceea ce aparent este comun, frumos în crimă, misterios în gîndul dinainte știut. Este taina cunoașterii, taina care ține și leagă viața. Ion este destăinuirea comuniunii cu o taină. Opera lui Rebreanu are o lumină a timpului care o clarifică, și o profunzime care se dovedește numai prin penetrația timpului. Eroul său este prezența unui timp vechi ca și natura. Dacă destinul se confundă, după Sartre, cu libera alegere de a fi a individului, în cazul personajului lui Rebreanu, destinul lui Ion este în fapt unul și același cu singura sa soluție vitală într-un perimetru social. Romanele lui Rebreanu sunt scrieri ale unor *naturi umane*, adică ale acelor plăsmuiri de interceptare, de fuziune și de complicitate dintre fire și ființa umană. Destinul omului este un destin al pămîntului. Deci nu un sentiment al naturii ! Acesta nu există ! Există pămîntul, ca o jumătate a ființei noastre. Omul, însă, nu este pe jumătate întreg. Pasiunea nu s-a transformat în viciu. Nobleța și măreția lui *Ion* nu sunt șubrezite din cauza unui cult. El nu decade și nu se urîțește. Ion are un destin ce se caută și este victima acestui destin ce se continuă. Demnitatea sa nu este umbrită de pasiunea de a-și urma destinul, încălcînd pasiunea vieții, în aventura sa de a depăși o condiție sub-limită. *Ion* este eroul aventurii umane în lumea satului românesc. A unei aventuri stranii la prima vedere, dar a unei nebunii de a nu se recunoaște în ceea ce este, a unei revolte nemăsurate împotriva întregii comunități rurale. *Ion* este eroul cel mai modern al prozei noastre din acest secol, ambiguu prin clarul și obscurul care se interpătrund mereu, prin amestecul de finit și de continuu, de total și de parte, de rațional și de pasiune, de joc și de calcul, de viață și de moarte. *Ion* este cavalerul unei iluzii, personajul cel mai trist, care trece prin glia de pămînt o undă metafizică. Aspirînd și învins rînd pe rînd, el n-are astîmpăr în această aventură a cuceririi de holde, cedează orice pentru a-și apropia idealul, iluzia de real. Ion va fi mereu un înfrînt. Începînd de la capăt aceeași aventură vană, unindu-și păcatul cu cugetul, el cade ca un erou. *Ion* este învins ; eroii sunt de obicei învinși și sacrificați.

Romanul lui Rebreanu este romanul libertății de condiție umană. Este cel dintîi și cel mai solid act de demnitate și de autoritate în procesul nostru de dobîndire a unei condiții umane. Nu foamea și setea de pămînt îl tîrăște pe eroul lui Rebreanu dincolo de logică și de suflet, ci foamea și setea de libertate, în accepția posibilă în lumea sa. De libertatea care este pentru el sinonimă cu pămîntul. Țăranul din opera lui Rebreanu simte necesitatea vitală a unei reechilibrări prin acțiune, prin luptă. Pămîntul

este pentru el singura cale de desăvîrşire a unei condiţii, mitul şi cultul prin care se speră trecerea Styxului. Este Absolutul său. Dumnezeu se ascunde sub glie. Holda este paradisul său. Cîmpul deţine misterul existenţei. De el depinde Ion. Libertatea sa umană creşte utopic odată cu holdele din largul luncilor. Pămîntul este o necesitate de soare şi de aer. Ion nu este un maladiv şi un obsedat. Stîncă mată, şlefuită de vînturi şi de ploi, care ascunde tainele unui laborator de combinaţii şi de calcule. Există la Liviu Rebreanu, în opera sa, rezistenţă, o formă de cunoaştere mitică, prin rotaţii pe orbite cosmice, prin repetiţii de cicluri universale. Ion, Petre Petre n-au biografii, nu sunt lucraţi cu fişe, descoperiţi în arhive. Viaţa lor nu este de roluri şi de fabulaţii pitoreşti, ci de eternitate. Localizarea lor, aşa cum spunea Eugen Ionescu despre ţăranii lui Pavel Dan, este efectul relativei noastre circumscrieri şi identificări istorice în eternitate. Ion, Bologa — şi el cu un suflet de ţăran, cum sînt la rîndul lor Herdelea tatăl şi fiul, se mişcă după un ritm al pămîntului, într-o elementaritate profundă şi prin aceasta complexă. Pasionalitatea lor este auxiliară, pasageră, formală într-un fel, pentru că viaţa lor nu derivă din temperamente, ci din afară; de undeva de unde ei simt pămîntul cald, fratern, încălzindu-le sufletele.

Opera lui Rebreanu nu a adus literaturii noastre galerii de eroi, haruri de povestitor pilduitor. Nu ne-a descoperit muzee de etnografie. Era ceva nou, rupt din stîncă, executat parcă de un alt Mestrovici. Ion este un „duh" al pămîntului, o creaţie a sa, cum ciobanul din *Mioriţa* este o creaţie geamănă cu pădurile şi cu munţii. El şi baciul din baladă au existenţa proprie depăşită. Gesturile lor mărunte sînt sinuozităţi şi ocolişuri de stînci, popasuri în pajişti într-un proces de ascensiune spre împlinirea ideii. Ion, ca şi ciobanul *Mioriţei*, trăiesc cu un sentiment cosmic asupra naturii. Ion nu se naşte, ci numai moare. Condiţia sa umană liberă este posibilă în absolut. Societatea este inumană. Crima este inerentă, viaţa este inconformă aspiraţiei, aspiraţia în afara vieţii este sinucidere. Marea dezbatere din opera lui Rebreanu se sprijină pe dilema dintre conştiinţa de drept la o condiţie umană şi actul temporar. Actul conştiinţei este motorul. Conştiinţa singurătăţii în colectivitate, din cauza lipsei de pămînt, conştiinţa colectivităţii ultragiate de istorie, conştiinţa onoarei şi a demnităţii. Efortul pentru demnitate a vieţii. Ion vrea să fie el însuşi şi neacceptînd „legea firii", este învins. Mulţimea din *Răscoala* aspiră la condiţia demnităţii umane. Apostol Bologa este un om al datoriei şi mai presus de ea, pentru că ea este determinată, al conştiinţei sale că dincolo de jurămînt există un imperativ uman superior.

Liviu Rebreanu n-a mistificat o realitate, în schimb a ridicat o realitate la rangul de mit. Ion n-a învins prin artă, ci prin viaţă, care a ieşit din matca stilisticii. Rebreanu ciopleşte munţii, le deschide panoramele naturale. Ne arată ca monument Apusenii. Arta supremă a lui Rebreanu este minima artă ca artificiu. Cu *Ion*, romanul românesc avansează în proza noastră, nu epopeea ţărănimii, poemul liric în vers alb, ci creaţia prin sine, creaţia în accepţia modernă a scrisului. Revizuirile manuscriselor nu sînt procedee calofilice, ci din contră, zbateri epuizante pentru a curăţi textul de trucurile şi de combinaţiile formale, profesioniste. Rebreanu *creează* pe Ion. Omul mulţimii fusese pînă la el numai poet. Cu *Ion*, Rebreanu, începea zidirea operei noastre moderne în proză. Problema-

tica umană nu era o rezervație de grade de alfabetizare și de topografie socială. Intelectualizarea lărgește informația, aria, n-o adîncește aprioric. Formele de cultură în anume etape istorice pot împiedica individul să se afirme, să-l ignore, dar nu să gîndească și să creeze.

Ion este dovada. El este romanul nostru cel mai modern, cel mai viu, cel dintîi și încă cel neîntrecut. Rebreanu concepe o idee care naște în filozofie un sistem autohton. Nu un roman al satului, ci al colectivității care, în limita satului, dialoghează cu natura, cu cerul, cu ea însăși, se întreabă ca Hamlet, visează ca Don Quichote, cuprinde pămîntul la piept, îl inspiră, îl privește ca pe o icoană și moare ca un tribut adus acestui cult, dispărînd în tainele sale.

LEGĂTURILE CULTURALE DINTRE MOLDOVA ŞI TRANSILVANIA – DATE NOI

CONST. A. STOIDE

O informaţie, rămasă nefolosită pînă acum, arată că în cel de-al doilea deceniu al sec. al XIX-lea, Eforia şcoalelor din Moldova, în frunte cu luminatul şi bine intenţionatul mitropolit Veniamin, a încercat să reorganizeze şcoala de la Socola, dîndu-i un caracter mai apropiat de cerinţele vremii. Pentru aceasta s-a făcut apel la cărturarul transilvănean Ion Budai-Deleanu [1], aflat pe atunci la Lwów, în calitate de consilier la tribunalul provincial de acolo [2]. Pentru tatonări, Veniamin Costache a scris lui Lazăr Asachievici protoiereul, aflat şi el la Lemberg cu o misiune. Corespondenţa păstrată poartă data de 21 august 1815 [3]. Se vede însă că începuse ceva mai înainte, căci mitropolitul vorbeşte despre două scrisori primite de dînsul de la Asachievici, una din 31 iulie şi alta din 11 august [4]. În afară de însărcinarea dată protoiereului de a face cercetări în legătură cu unele fonduri de documente moldoveneşti, aflate la unii particulari din Lwów, i se cere să intre în discuţie cu Budai, pentru eventuala lui venire ca profesor la Şcoala de la Socola: „vei intra în voroavă cu dl. Budai, ca să-ţi arate ce materie poate să paradosească în şcoala Socolei şi în ce limbă şi cu ce [plată] s-ar mulţumi şi ne vei înştiinţa". Deoarece şcoala avea caracter confesional, mitropolitul îl însărcina să se informeze şi despre confesiunea acestuia: „însemnînd şi de ce credinţă este şi după aceea vom socoti şi vei avea răspuns". Urmează unele discuţii asupra bolii de ochi a unui psalt de la mitropolie, pentru care se cereau doctorii, dar se făcea şi întrebarea dacă n-ar fi mai potrivit să se trimită bolnavul la doctor sau chiar să fie adus la Iaşi doctorul specialist de ochi [5].

[1] N. Iorga, *Istoria învăţămîntului românesc*, Bucureşti, 1928, p. 148 şi 161, nota 4; T. Codrescu, *Uricarul*, Iassi, VII, 1886, p. 68–70.

[2] Lucia Protopopescu, *Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, Bucureşti, 1967, p. 133.

[3] T. Codrescu, *Uricarul*, Iassi, VII, 1886, p. 68–70.

[4] *Ibidem*.

[5] T. Codrescu, *loc. cit.*

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 11–21, BUCUREŞTI, 1970

Între timp, Veniamin primise un răspuns de la protoiereu, din care, probabil, ar fi reieşit că Budai îi cerea o plenipotenţă pentru a discuta cu dînsul condiţiile venirii sale la Iaşi. Cu data de 30 septembrie 1815, mitropolitul scrie direct lui Budai. După ce-i mulţumeşte pentru concursul dat în diferite chestiuni pendinte de însărcinările primite de Lazăr Asachievici, îl asigură că „toată isprăvirea ştiutei trebi, după Dumnezeu, încredinţînd protopresviterului nostru de sus-pomenit i-am dat puterea să facă cu domnia ta corespondenţa care se va socoti a fi ca şi de noi, ştiind a lui cureţenie a cugetului şi slujbă cu care l-am însărcinat şi care domniitale este deplin ştiută"[6]. Lucrurile însă par a se fi oprit aici, fie că Budai n-a consimţit să vină la Iaşi, deoarece avea la Lwów o situaţie bună, fie că n-a putut fi admis de mitropolit, fiindcă era de confesie unită[7]. În schimb, legăturile sale cu mitropolitul şi cu Eforia şcoalelor din Moldova s-au strîns. Aceasta a făcut ca, doi ani mai tîrziu, în 1817, cînd s-a încercat din nou o completare a corpului didactic de la Socola cu dascăli ardeleni, Eforia şcoalelor din Iaşi să folosească şi pe Budai ca intermediar în tratativele pe care le începuse.

De amintit că prin 1817 se găseau la Iaşi, pe lîngă un mare număr de meşteşugari şi negustori braşoveni aşezaţi cu bolte, şi cîţiva cărturari de marcă. Între aceştia se distingea Cristian Flechtenmacher, sas, fost arhivar al oraşului Braşov, un jurist cu bună formaţie apuseană, adus încă din 1813 la Iaşi, pentru a ocupa postul de jurisconsult şi a ajuta la redactarea unor codice de legi în proiect în Moldova. Mai tîrziu, el va fi chemat şi profesor de ştiinţe juridice la Academia Mihaileană[8]. Prin martie-aprilie 1817 venise la Iaşi şi cărturarul braşovean Radu Tempea, al V-lea, „gramaticul", fost director al şcolilor reunite din Transilvania şi autor al mai multor opere[9], între care cunoscuta gramatică tipărită la Sibiu, în 1797[10]. Radu Tempea părăsise Braşovul în urma suspendării sale din postul de protopop, provocată formal din cauza unor neînţelegeri cu consistoriul din Sibiu, în legătură cu o alegere de preot la biserica Sf. Nicolaie din Şchei[11], dar de fapt, ca urmare a unor mai vechi neînţelegeri între dînsul şi comitetul eparhial al bisericii. Ca director al şcolilor, Tempea încercase să determine conducerea bisericii Sf. Nicolaie să susţină retribuirea dascălilor de la „şcoala normală", nou înfiinţată, din „fundul bisericii"[12].

Alături de dînsul se găsea în Iaşi şi fiul său Radu (Duţu) Tempea, diaconul şi fostul dascăl de la şcoala de pe lîngă biserica „de pe Tocile"[13]. Acesta, mai tîrziu, se va face cunoscut prin activitatea de la seminarul de pe lîngă episcopia de Rîmnic[14]. În Iaşi se găsea, în acelaşi timp, şi negustorul Ioniţă Cătană, cumnatul lui Radu Tempea[15]. E neîndoios că,

[6] T. Codrescu, *Iaşi, 30 septembrie 1815, Veniamin-mitropolitul către Ioan D. Budai*, *Ibidem*, p. 70—71.

[7] L. Protopopescu, *op. cit.* p. 23.

[8] C.C. Giurescu, *Istoria românilor*, III, partea a doua, Bucureşti, 1946, p. 542.

[9] *Istoria literaturii române*, II, 1968, p. 109—111.

[10] *Ibidem.*

[11] C.C. Muşlea, *Biserica Sft. Nicolaie din Şcheii Braşovului*, vol. II, Braşov, 1946, p. 219—231.

[12] A. Bîrseanu, *Istoria şcoalelor centrale româneşti*, Braşov, 1902, p. 21ª—38ª.

[13] C.C. Muşlea, *op. cit.*, p., 226—227.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem*, p. 227.

la Iaşi, Radu Tempea a fost folosit tot în probleme şcolare, poate la seminarul de la Socola[16], poate la Şcoala domnească de la Sf. Nicolaie.

Nu s-au păstrat decît o parte din actele în legătură cu sesizările făcute de Eforia învăţămîntului din Moldova în problema reorganizării şcolii de la Socola şi încercării de completare a corpului didactic cu dascăli din Ardeal. N-ar fi exclus însă ca *ideea* extinderii învăţămîntului să fi fost sugerată lui Veniamin de către Radu Tempea care, ca fost director al şcolilor neunite din Transilvania, cunoştea bine problema reorganizării învăţămîntului în monarhia habsburgică şi se străduise atîta şi pentru ridicarea nivelului şcolii din Şchei. S-au păstrat în legătură cu proiectul în cauză numai un număr de scrisori de răspuns, adresate de cîţiva dintre cărturarii solicitaţi unor persoane din capitala Moldovei. Pe baza acestei corespondenţe se poate preciza : epoca intervenţiei, persoanele care au servit de intermediari pentru legătura cu cei solicitaţi, numele acestora, condiţiile în care ar fi fost dispuşi cărturarii ardeleni să vie la Iaşi, şi, pe lîngă acestea, o serie de date despre studiile şi condiţiile de viaţă ale celor solicitaţi.

Demersurile s-au făcut pe două căi : pe de-o parte prin Radu Tempea şi pe de altă parte prin Ion Budai-Deleanu. După cît se pare, membrii Eforiei şcoalelor din Moldova s-au orientat către personalităţi din Transilvania, cunoscute atît prin pregătire, cît şi prin opera lor literar-ştiinţifică.

Cu aprobarea Eforiei, Radu Tempea s-a adresat lui Ion Barac. Din corespondenţa păstrată, reiese că Tempea l-a recomandat Eforiei şi Mitropolitului Veniamin[17], arătîndu-le meritele şi pregătirea acestuia, care, cel puţin ca autor de opere literare, foarte gustate în epocă, nu era un necunoscut pentru lumea din Iaşi. Scrisoarea lui Radu Tempea către Barac avea de obiect să se informeze asupra condiţiilor în care ar fi consimţit acesta să vină ca profesor la şcoala de la Socola. Intervenţia lui Radu Tempea se făcuse încă de la 21 septembrie 1817. După toate probabilităţile, aceasta este data la care Eforia şcoalelor a început demersurile pentru recrutarea noului corp profesoral. E neîndoios că strămutarea lui Barac la Iaşi nu se putea însă face cu multă uşurinţă. Legăturile sale cu Braşovul, care dăinuiau de mai bine de 15 ani[18], erau temeinice ; aici îşi avea familia, se pare destul de numeroasă ; avea casă şi rosturi bine întemeiate. El nu era acum un tînăr care să-şi caute un drum în viaţă, ci un om matur, cu legături consolidate şi perspective de viitor. A schimba acest fel de viaţă presupunea asigurarea că va găsi acolo unde avea să se mute ceva similar în prezent şi perspective mai mari pentru viitor, şi, evident, rambursarea cheltuielilor cauzate de strămutare. Răspunsul lui Barac, cu unele ocolişuri, are în vedere toate acestea.

După ce se scuză de a fi tărăgănat cu răspunsul (aproape două luni), şi din cauză că ar fi aşteptat pe Radu Tempea să vină „la vamă", pentru a discuta condiţiile în care ar putea accepta o numire de profesor în Moldova, face cunoscut că s-ar hotărî („rezolvăluesc", spune el) la aceasta,

---

[16] C.I. Andreescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova şi istoricul Liceului Naţional din Iaşi*, Iaşi, 1935, p. 21—24 şi notele 158—180, p. 225—226.

[17] Se ştie că Barac era înrudit cu Radu Tempea (*Istoria literaturii române*, vol. II, Bucureşti, 1968, p. 93).

[18] *Istoria literaturii române*, loc. cit.

dacă ar şti că i s-ar crea condiţii, arătînd şi faptul că este „legat cu multe feluri de contracturi" la dînsul acasă, de care trebuie să se „exofliseasc㔠; pentru aceasta îi trebuie „scrisoarea" mitropolitului, cu toate lămuririle, ca să ştie cu ce rînduială se va muta de la Braşov la Iaşi[19]. Între timp, îi parvenise o nouă scrisoare a lui Radu Tempea, cu data de 19 oct. 1817 a ieşirii din Iaşi.

El răspunde la 10 noiembrie al aceluiaşi an, cu o scrisoare mai lungă. Şi aici pune în lumină situaţia sa la Braşov, unde este „translator lîngă cinst(itul) Magistrat". Învederează greutatea în care se află de a-şi lăsa „dregătoria din sînul patriei". Lipsa de legături din Iaşi, îl face să se teamă „de cele viitoare" şi-l învaţă a-şi „aduce aminte de mergerea cu sacul mare la pomul lăudat". Ca să nu umble în chipul cămilei „care mergînd să-şi cumpere coarne, ş-au pierdut şi urechile". Se vede că Barac, în continuu contact cu literatura de colportaj, ca Esopia, paremiile şi proverbele din diverse alte scrieri de aceeaşi extracţie, îşi alcătuise un limbaj adecvat, şi nu se putea lipsi de el, ca şi Creangă, nici în cele mai serioase împrejurări ale vieţii. Îl îngrijora şi clima din Iaşi, despre care nu ştia dacă se potriveşte cu „natura noastră". Şi din nou o zicere în legătură cu greutăţile prin care a trecut pînă să ajungă la situaţia pe care o avea la Braşov şi pe care nu se cuvenea să o piardă pentru lucruri nesigure: „Eu caut să le socotesc toate, căci pînă am ajuns la trandafiri, mulţi spini m-au înţepat şi mi-au zgîriat mînile şi cînd, o dată, mă voiu mişca de aice, n-am ce mai căuta înapoi". Înţelege să lucreze cu toată tragerea de inimă în munca cu care va fi încredinţat la Iaşi, pentru care socoate că nu-i lipseşte nici priceperea şi este şi „desăvîrşit practicăluit" în lucrurile acele. Încredinţează că „prinzîndu-se de la noi acolo rădăcină bună, din care vor creşte ramuri şi copaci spre folosul cel de obşte naţionalicesc de acolo, cu cîştigarea învăţăturilor celor dorite..." Trebuie însă să se îngrijească şi de ale lui; de copii şi chiar de părintele său bătrîn, al cărui singur sprijin este. Deci i-ar trebui mai mult răgaz pentru a le orîndui pe toate ca să se mute definitiv de la Braşov. Pentru aceasta aşteaptă mai întîi o hotărîre definitivă din partea Eforiei şcolare, pentru a-şi orîndui totul pentru plecare. Aminteşte că în afară de slujba de translator, mai are „două cărţi la ţensură, date prin tipografia"[20] din Braşov şi se teme să nu le piarză. Nu ştie cum să facă să le aducă cu dînsul—desigur pentru a le tipări la Iaşi. La tipografie este „legat cu diortosirea ceaslovului celui de la Iaşi", şi pînă se va tipări mai este timp. Ar trebui să strice contractul cu tipografia. Trebuie să i se scoată „pasus" pentru toată familia, fără „cauţion" din partea lui. Ar trebui să restituie aconturile care le-a primit pentru „diortosirea" ciaslovului. În tot timpul în care va alerga şi se va zbate cu desfacerea gospodăriei din Braşov nu va cîştiga nimic, trebuind să facă faţă celor „spre hrana vieţii, în scumpetea mare" de la Braşov. Înţelege să i se dea o slujbă care să compenseze toate aceste cheltuieli şi, evident, să primească şi o sumă de bani, cu care să acopere

[19] Anexa 1.
[20] Anexa II.

cheltuielile făcute[21]. Nu cunoaştem răspunsul Eforiei din Iaşi, care trebuia să vină tot prin Radu Tempea. E probabil că faţă de aceste „cheltuieli" cerute de deplasarea unei personalităţi atît de bine întemeiate în Braşov, ca Ion Barac, Eforia din Iaşi a renunţat la el, îndreptîndu-se, probabil, spre un cărturar mai tînăr, care aducînd garanţii similare de pregătire, să nu fie îngreuiat de sarcini atît de mari. Discuţia cu Barac s-a oprit aici. De altfel însuşi Radu Tempea, silit de împrejurări pe care nu le cunoaştem, pe la mijlocul lui 1818, se întoarce la Braşov[22].

Totuşi trecerea lui Radu Tempea prin Iaşi n-a rămas fără ecou. Influenţa lui asupra învăţămîntului s-a resimţit. Amintirile unor foşti elevi de la Socola evoacă pe un „profesor care preda gramatica românească după metoda protopopului Radu Tempea"[23].

În 1818, Ion Budai e din nou solicitat de Eforie să se intereseze de găsirea unor dascăli cu pregătirea necesară pentru şcoala de la Socola. De data aceasta Budai intră în corespondenţă directă cu mitropolitul Veniamin şi cu celălalt efor, vornicul Mihail Sturza, viitorul domnitor al epocii regulamentare şi, se pare, chiar cu domnitorul ţării[24]. Ion Budai, în strînsă legătură cu intelectualitatea transilvană şi bun prieten cu Petru Maior, căruia îi închina şi noua lui operă, poemul eroi-comic *Ţiganiada*[25], i s-a adresat acestuia şi de asemenea fratelui său Aron Budai, secretar gubernial la Sibiu[26], pentru a le recomanda persoanele cele mai autorizate. Poate prin recomandarea lui Petru Maior, demersurile au fost orientate către cîţiva dintre cărturarii de vază, care, credea el, ar putea corespunde scopurilor urmărite de cei din Moldova. Persoanele cărora s-a adresat Ion Budai au fost, cel puţin după corespondenţa păstrată, în număr de trei: Diaconovici Loga, profesor la şcoala preparandală din Arad, bine cunoscut şi apreciat atît ca profesor, cît şi ca autor de opere literaro-didactice[27]; Vasile Aaron, cărturar cu bune studii de „toate ştiinţele care se învaţă în ţara Ungurească şi în Ardeal, ca şi din teologie cea provoslavnică", cunoscut şi el printr-o frumoasă activitate literară[28]. De notat că Vasile Aaron pretindea că familia lui îşi trage obîrşia din Moldova şi chiar din Iaşi: „Eu, mai jos iscălitul, sînt născut de strămoşi din Iaşi"[29]. Se găsea în acea epocă la „Sibiu ca jurat procurator cu diplomă împărătească şi jurat notar la compania cea grecească"[30].

Din scrisorile adresate de Ion Budai către mitropolitul Veniamin şi vornicul Mihail Sturza aflăm că al treilea era „un tînăr cu porecla Ilieş sau Pop Ilieş", recomandat ca unul „care a isprăvit toate învăţăturile academiceşti" şi „este procopsit şi la ştiinţa legilor, adică cum se zice latineşte jurista"; se arată pentru învederarea meritelor lui Pop Ilieş că a „fost dascăl la copiii gubernatorului de la Ardeal"[31]. Se pare că Diaco-

[21] *Ibidem.*
[22] C.C. Muşlea, *Biserica Sft. Nicolaie. . .*, vol. II, p. 228.
[23] C.I. Andreescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova...*, p. 24.
[24] Anexa V.
[25] L. Protopopescu, *op. cit.*, p. 21.
[26] Anexa III.
[27] *Istoria literaturii române*, vol. II, p. 106—109.
[28] *Ibidem*, p. 88—93.
[29] Anexa VII.
[30] *Ibidem.*
[31] Anexa III.

novici Loga, cu situaţie bine fixată în Arad, cu familie numeroasă şi care prezenta aceleaşi inconveniente pentru transferul său în Moldova ca şi Ion Barac, sau a refuzat oferta, sau a pus condiţii de aşa natură, încît pînă la urmă Eforia a trebuit să renunţe la el. În scrisoarea sa cu data de 4 august 1818, Budai anunţă pe mitropolit că Diaconovici nu i-a răspuns la scrisoare şi că după cîte a înţeles, acesta ar fi „purces la Iaşi"[32]. Probabil informaţia era eronată. Nu cunoaştem din altă corespondenţă acest lucru. În schimb, corespondenţa cu Vasile Aaron şi tînărul Pop Ilieş s-a continuat[33]. Rezultatul nu-l cunoaştem din corespondenţa păstrată. El însă a fost, după cît se vede, negativ. Cei doi cărturari îşi vor fi continuat viaţa în condiţiile impuse de împrejurările în care se aflau. Vasile Aaron şi-a continuat opera literară, murind de altfel peste numai cîţiva ani, încă tînăr[34]; Pop Ilieş, despre care nu avem alte cunoştinţe şi care, desigur, nu s-a ilustrat prin nimic deosebit, s-a pierdut în lumea birocratică austro-maghiară. Încercarea de completare a învăţămîntului din Moldova în 1820 cu dascăli ardeleni, s-a adresat altor persoane decît celor solicitate în 1817-1818[35].

ANEXE

I

Cinstite domnule părinte,

Scrisoarea sfinţiei-tale din 21 sept. a.c. către mine trimisă am primit-o şi am înţeles poftirea chemarea ca să mă rezolvăluesc a veni acolo. Aşa eu văzînd că sfinţia ta scrii în urmă şi aceasta, cum că peste 12 zile vei să pleci să vii pănă la vamă şi să venim şi noi de aice să ne întîlnim acolo şi să grăim mai pe larg şi să mi să împărtăşească specificaţia despre tot deputatul care mi s-ar fi hotărît. Aşa ţiindu-mă de aceasta n-am găsit de lipsă a fi, ca să-ţi trimit răspuns mai înainte, pănă ce nu vei veni sfinţia-ta în vamă şi acolo să ne întîlnim. Iar văzînd că nu poţi sfinţia ta să vii, cu aceasta mă rezolvăluesc cum că nu mă leapăd deacă voiu fi încredinţat prin vecinice şi bune condiţii, după care sfinţia-ta cunoscîndu-mi talantul şi sîrguinţa mea ştiu că rodul care va rodi din sărguinţa noastră, fără de laudă nu va scăpa. Însă ştiut este sfinţii-tale cum că eu sînt aice legat cu multe fealiuri de contracturi, care îmi trebuie vreme pănă să mă desleg şi să mă exoflisăsc dă toate şi mişcarea mea de aice îmi este un mare pericol. Iar de altă parte mie îmi este de lipsă ca să fiu încredinţat mai întîi şi prin scrisoarea prea a sfîntului dlui prea lăudat mitropolitului de acolo *unde ai bine voit a mă recomăndălui* — şi ca să ştiu cu ce rînduială să mă pot muta acolo şi cînd, căci acum este vreme de iarnă şi casa îmi este grea; soţia tot cam bolnavă şi pruncii mărunţei. Pentru aceasta dară doresc ca să mă încredinţez despre toate, după cum mi-ai scris mai pri larg, ca să ştiu cum să urmez.

Rămîiu al sfinţii tale plecata slugă,

Ioan Barac, translator

Braşov în 8 noemv. 1817.

---

[32] Anexa V.
[33] Anexa VI şi VII.
[34] Moare în 1822. *Istoria literaturii române*, II, p. 88.
[35] C. I. Andreescu, *Evoluţia învăţămîntului în Moldova*, p. 24.

P.S. De nu mi-ar fi vremea şi celelalte împedecări împotrivă şi cînd mi s-ar da de cheltuială să vin mai întîi singur pănă acolo, încă n-ar fi rău ; însă mie un cias îmi este scump a lipsi de la trebile mele cele de pe aice şi apoi a mă preumbla în zadar îmi este de mare pagubă şi nici la aceasta nu-mi dă mîna să trec dincolo în aşa cale depărtată, dar prin scrisori se pot hotărî toate.

Braşov.
(adresa) Prea cinstitului domnului şi părintelui protopop Radu Tempea, cu plecăciune să se dea la Iaşi.

Arh. Statului Iaşi, orig. hîrtie ; pecete neagră închide actul, p.334/5.

II

Cinstite domnule părinte,

În 7 noembr. primind a doua scrisoare sfinţii-tale, cea dintăi 19 oct. a.c., scrisă şi aflînd în grabă că pleacă feciorul Ţînţăreanului, în pripa ceea ţi-am scris puţintel răspuns. Alaltăeri, cu graba care socotem că-i vei trimite mai curînd, însă de vreme că sfinţiia ta n-ai venit la vamă cum ai scris, ca să ne întîlnim acolo, n-am lipsit ceale următoare a mai înştiinţa despre chipul poftitei venirii mele acolo. Precum înţălepţăşte bine ştiut este sfinţii-tale că eu mă aflu aice ca advocat şi translator lîngă cinst. magistrat, înrădăcinat în dregătorie şi din zi în zi îmi creşte cinstea şi trecerea pănă şi la mai înalte locuri. Aşa dară fiind că totdeauna ca pre un părinte te-am socotit, nu socotesc că doară din alt interes vei pofti ca să-mi las dregătoria din sînul patriei mele cei siguripsite şi să mă nenorocesc într-o ţară streină, unde nici odinioară cu piciorul meu n-am călcat pămîntul. Străinătatea aceasta mă face a mă teme de cele viitoare şi mă învaţă a-mi aduce aminte de mergerea cu sacul mare la pomul lăudat, ca să nu umblu ca cămila care mergînd să-şi cumpere coarne ş-au perdut şi urechile. De altă parte nu ştiu clima pămîntului potrivi-să-va cu natura noastră, a nu ne pierde sănătatea. Eu caută să le socotesc toate, căci pănă am ajuns la trandafiri, mulţi spini m-au înţăpat şi mi-au zgăriat mănile şi cînd o dată mă voi mişca de aice n-am ce mai căuta înapoi. Drept aceia totuşi înţelegînd că eu voi fi trebuincios pentru folosu naţionului nostru, aşa la aşa lucru mă trage inima totdeauna a da agiutoriu şi a pune silinţă ca să se lumineze naţionul nostru în limbi, mai ales întru maica limbii noastre, limba latinească. Şi aşa dacă voi fi încredinţat cum că cu mutarea mea de aici acolo nu mă voi păgubi, sînt bucuros a veni şi nădăjduesc că la învăţătura ce să poftеşte după cea fără de preţ rîvnă şi intenţia prea/cinst/visterului, luminatului şi prea osfinţitului mitropolitului şi a celorlalţi patroni spre folosului naţionului de acolo, tocmai noi cei ce sîntem desăvîrşit practicăluiţi în lucrurile acele, ruşine nu vom păţi, ba încă prinzîndu-să de la noi acolo rădăcină bună din care vor creşte ramuri şi copaci spre folosul cel de obşte naţionalicesc de acolo, cu cîştigarea învăţăturilor celor dorite. Numele nostru ne vom sîrgui ca şi după moarte să să pomenească ; la care despre partea noastră numai sănătatea să nu ne lipsească. Cu ajutoriul atotputernicului Dumnezeu, tot

planumul într-atîta sîntem în stare a-l săvîrşi, încît în veci să se pomenească lauda şi rîvna lăudatului şi prea osfinţitului mitropolit şi a celorlalţi patroni slăviţi din zilele acestor, ce bine au voit a porni sistema aceasta. Însă pe lîngă aceasta sîntem datori a griji în sine şi pentru noi şi pentru pruncii noştri cu care eu împreunîndu-mă voi veni acolo; rămîne taică-meu scîrbit, lăsîndu-l în jale de vreme ce neavînd pre altul, decît pre mine, acum la bătrîneţe, nu ştiu cui alt cu ce l-aşi mîngaia fără să-l aduc cu mine. Aşa dară înţălepţeşte vei crede mie sfinţiia ta cele ce ţi-am scris alaltăieri cum că sînt încongiurat şi cuprins de multe trebi şi întinse dregătorii şi contracturi cu unii şi cu alţii, unde îmi trebue vreme şi răgaz pănă să mă exoflisesc de toate. Aşa dară aştept întăi hotărîrea de acolo cea desăvîrşită şi un termen potrivit după putinţa a mişcării mele de aicea. Am două cărţi la ţenzură date prin tipografia de aice şi mă tem să nu le perz. Nu ştiu cum să fac să le aduc cu mine. La tipografie sînt legat la diortosirea ciaslovului celui de la Iaş. Pînă să va isprăvi este departe. Caută apoi să ştiu contractul. Paşuş trebue să mi se scoaţă prin cinst. K. K. agenţie de la K.K. Guberniu pentru toată familia mea, fără de a pune eu cauţion aice. Acareturile casei caută să mi le vînz cu pagubă. Unde, ce am primit înainte, caută să plătesc, şi în vreme în care voi umbla a mă exoflisi de toate, neputînd eu a căuta de alte cîştiguri şi casa îmi cere cele trebuincioasă spre hrana vieţii, aice în scumpetea mare, mă rog a nu mă lăsa în pagubă; împreună cu cheltuiala drumului să mi să facă rînduială că dacă mă voi aşeza acolo apoi cursul învăţăturii de acolo caută să meargă în vig.

De lipsa găsind a face eu aducere aminte de acestea, ca unul cuprins cu casă grea, aştept o milostivă orînduială şi aşa cătră înalt prea osfinţia Sa mărire şi tuturor slăviţilor patroni cu metanie şi cu plecăciune închinîndu-mă, rezolvăluesc şi cerşîndu-mi blagoslovenie, rămîn al înălţimii tale plecată slugă,

Ioan Barac, translator şi advocat

Braşov 10 noiembrie 1817.

Arh. Statului Iaşi, orig. hîrtie. P. 334/6.

III

Prea sfinţite stăpîne!

Urmînd poruncii preaosfinţii-tale pentru căutarea unor bărbaţi procopsiţi, care să poată fi profesori la şcoalele de la Socola, după poftorite scrisori la Ardeal şi la Ungaria, abia am dobîndit în ceste zile îndestulătoare răspunsuri; întăi dară să află la Buda unul cu porecla Aron, care au săvîrşit toate învăţăturile şi teologhia depreună; este de neamul şi legea noastră; să laudă foarte despre blîndeţe şi năravuri bune. Numai cîtu îmi scrie corespondentul meu că ar pofti să ştie mai-nainte care învăţături are să dea la şcoalele de la Socola şi cu ce plată pe an. Aşijderemi scrie frate-meu, secretarul vistieriei a marelui prinţipatu a Transilvanii, că să află acolo un tînăr cu porecla Ilieş sau Pop Ilieş, care acum au

isprăvit toate învăţăturile academiceşti, care iarăşi este de niamul şi legea noastră şi întru alte este procopsit şi la ştiinţa legilor, adică cum se zice latineşti jurista. Pre acesta cu atîtu mai vîrtos îl laudă frate-meu, căci au fost dascal la fiii gubernătorului de la Ardeal şi are pre bune atestaturi nu numa despre săvîrşitele învăţături, dar şi de întregimea năravurilor. Între acest chip făcînd îndestul datorii mele, sînt şi rămîn cu adîncă cinste ale preosfinţii tale smeritul fiu.

Ion Budai, consilier

/mai, 1818/

Arh. Statului Iaşi, orig. hîrtie, bine păstrat, p. 334/10.

IV

Prea sfinţite stăpîne!

După cinstita scrisoare a prea osfinţiei-tale din 4 iunie, îndată am înştiinţat pre cei între-nainte numiţi barbaţi ce să declăruise că vor primi profesoria de la Socola, adică dd. Diaconovici şi Aron; dintre care cel dintăi nu mi-a răspuns, iar Aron de la Buda m-au înştiinţat că fără contract întărit după legile şi obiceiul ţării şi fără bani de drum cît mai puţin 200 fl. nu să poate mişca din locu. Deci luînd aceasta nu zăbovesc a înştiinţa pre preosfinţirea ta cu atîta mai vîrtos, căci am înţeles cum că Diaconovici ar fi purces la Iaşi. Şi pentru aceasta dară nu mi-a răspuns. Eu, cîte razimă în puterea mea, toate am făcut ca să aparviscă cît mai curîndu rînduiala aceasta de obşte folesitoare a ghimnaziumului de la Socola; dar fiind depărtatu de ţările unde să află persoane destoinice, pe care să le potu însuşi ispiti cu deamănuntul nu am putut arăta pe alţii, fără pre cei mai sus numiţi, pe care mi i-au răcomănduit oameni vrednici de crezămînt. Foarte mă supără şi pe mine prelungirea şi trăgănarea sprăvii aceştii, dar cum am chipu de a împlini priită prea sf. tale poruncă almintre măcar că am poftit din toată inimă. Deci rămîiu gata spre poroncă şi întru adîncu plecata cinstire.

Al prea sfinţii-tale sufletesc fiu,

Ion Budai, m.p. K.K. svetnic

Liov, 4 august 1818.

Arhivele Statului Iaşi, orig. hîrtie, bine păstrat. P.334/12.

V

Prea ilustre, de înalt neam, domnule vel-vornice!

Avut-am onoare de înştiinţa pre înaltul domnitor, din luna trecută, pentru doi bărbaţi ce mi s-au recomanduit ca nişte destoinici de a fi profesori la Ghimnazium de la Socola. Într-aceia mi-au sosit o scrisoare de la D. Diaconovici pentru preaosfinţia sa Mitropolitul. Anume îmi scrisese, întru care mă înştinţează că bucuros va primi să slujească neamului şi

întru acele părți, numa poftește mai înainte să știe prece tocmeală și cu ce leafă are să primească asupra sa profesoria; cu atîta mai vîrtos fiindcă dumnialui este și acum profesoru și fără de înainte încredințare despre toate împrejurările aceste nu poate să părăsească slujba sa. Deci înainte domni-ta vei bine voi a-mi da mai curînd un răspuns ca să potu înscrie mai sus-numitului Diaconovici Loga. Între alte recomănduite grații și favoruluiri, rămîn cu cea mai adîncă cinstire al preailustrii de înalt neam domntali slugă plecată,

Ion Budai, m.p. consilier

/mai 1818/

Arhivele Statului Iași, orig, hîrtie, bine păstrat, p.334/8.

VI

Prea ilustre și de înalt neam, domne vel-vornice !

Cu bucurii aleg a-mi împlini datoria cu care m-ai învrednicit a mă încărca. În cea de pre urmă scrisoare către protopopul Lazăr Asachievici o am poftit ca să înștiințeze pre înalt domnia-ta, că în pricina aflării dascălilor pentru ghimnazii de la Socola, neavînd nici un răspuns de la cei cărora scrisesem mai înainte, am poftorisit scrisoarea și socotescu că cîtu mai curînd voi avea răspunsul. Nu știu de au făcutu numitul protopopu îndestul cearerii mele. Acum dar am onoru de a înștiința însuși pre înalt domnia-ta că au sositu răspunsurile. Întăi îmi scrie Dumi, preacinstit arhidiaconul eparhiei Făgărașului, ce e revizor a cărților la Buda, în Țara Ungurească, că să află acolo un bărbat care pe lîngă alte învățături este și teolog; ace(st) /arhidi/acon Petru Maior foarte recomănduește pre acel numitu bărbat cu porecla Aron, zicîndu că este blînd, cu năravuri bune, de neamul și legea noastră. Scrie în urmă același numit arhidiacon cum că pomenitul bărbat Aron este gata a fi spre slujba neamului și întru acele părți; numai poftești a pliroforisi spre la ce feliu de învățătură are să fie orînduitu ca să poată aduce cu sine cărți destoinice spre acea învățătură; apoi ce leafă este măsurată pentru un an. Avîndu întru aceste ponturi hotărîtă înștiințare de pre partea sa s-/ar/ leghitimui întru toate atestaturile învățăturilor sali. Cît privește limbile, nu scrie alta, fără că știe latinește foarte bine și românește; am luatu și altă scrisoare de la frate-mieu de la Sibiu în Ardealu, ce este secretariu la Kesara Krăiasca vistierie a marelui prințipat a Transilvanii, care așijderea îmi recomănduește foarte pre un tînăr iarăși de neamul și legea noastră, ce au isprăvit toate învățăturile după obiceiul academiilor europene/ști/ și se poate legitimui cu cele mai bune atestaturi; fiind că pentru învățătura lui și purtarea întregită l-au primit gubernatorul Ardealului la sine ca să înveți pre fii lui. Acesta să chiamă Pop Iliești. Acesta încă deaca va ști la ce categorie are să fie orînduit și cu ce leafă este a sluji în toată vremea, știe latinește pre bine, românește și nemțește. Pe lîngă alte științi, au isprăvit și știința legilor / : la Jurisprudence :/... m-aș socoti norocit dacă aș putea prin acești bărbați a fi/de folos/ școalelor naționale de la Socola.

Într-acest chipu făcîndu-mi în destul dorinţii, sînt cu cea mai adîncă cinstire a înaltei dtale, pururea plecată şi ascultătoare slugă,

Ioan Budai, m.p. consilier.

/august 1818/

Arhivele Statului Iaşi, orig. hîrtie, stricat în cîteva locuri, p.334/7.

VII

Prea luminate sfinţite doamne mitropolit, mie prea milostiv!

Eu mai jos iscălitul sînt născut de strămoşi din Iaşi. Am isprăvit în universitatea de aice toate ştiinţele care să învaţă în Ţara Ungurească şi în Ardeal, ba şi din Teologhiia cea pravoslavnică încă am dat examen. Acum mă aflu la Sibii ca jurat procurator cu diplomă împărătească şi notareş la compania cea grecească a grecilor de aicea. Auzind că universitaşul de la Iaşi, care din osuflarea duhului sfînt s-ar rădica, ar fi lipsă de niscari profesori sau doară şi de director; drept aceea cu plecăciune adîncă mă rog milostiveşte-te a mă înştiinţa prin scrisoare; n-aşi putea şi eu nădăjdui vreo staţie acolo, mai ales a directorii, şi ce este plată pe an?

Eu am bună nădejde că, precum şi atestatele mele de la şcoli vor arăta, spre ace treabă, altul ca mine harnic nu să află. Mai pre urmă trimet şi o smerită rugare a unei femei amărîte — la care aşteptînd părintesc răspuns sînt al prea sfinţii tale sufletesc fiu.

Vasile Aaron, jurat în marile prinţipat al Ardealului, procurator.

Sibii în Ardeal, 17 octomvrie 1818.

Arhivele Statului Iaşi, orig. hîrtie, bine pastrat, p. 334/13.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA RELAȚIILOR LITERARE ROMÂNO-FRANCEZE ÎN CEA DE-A DOUA PARTE A SECOLULUI AL XIX-LEA

(Vasile Alecsandri. „Albumul macedoromân")

AL. HANȚĂ

Creat la 21 mai 1854, la Castelul Font-Ségugne din sudul Franței, de către scriitorii F.Mistral, Theodore Aubanel, Roumanille, Alphonse Tavan, Anselme Mathieu, Paul Giera și pictorul Jean Brunet, Le Félibrige[1] își înscrie încă de la începuturi inițiativele în înfloritoarele tradiții ale vechii culturi provensale, stînjenită în dezvoltarea sa după reprimarea Catharilor, dorind resuscitarea celebrelor „Vers, pastorelas, dansas, albas, balladas și canzos" ale „trobadors-ilor" din sec. XII—XIV, și canalizarea eforturilor disparate într-o mișcare organizată, cu țeluri și manifestări precis delimitate.

Denumirea de felibri pe care și-o luau membrii acestei asociații, deși înscrisă în datele tradiției vieții spirituale a Provence-i, avea rezonanțe mistice, fiind conformă cu profilul activității de „apostolat" în resuscitarea unei civilizații abandonate, pe care și-o asumau aderenții.

Era, de fapt, transcrierea deformată a titlului unei vechi scrieri provensale din sec. al XII-lea, *Sepher, livre de la Loi* în *Sept félibres de la Loi*[2], organizarea societății întemeindu-se pe o precizare dintr-un text religios : „Sfînta Fecioară întîlnește pe cei șapte felibri ai săi", noțiunea „félibre" fiind echivalentul provensal al francezului „sage" (înțelept)[3].

Pentru început, noua asociație își propunea fixarea unei gramatici și a unei ortografii pentru limba provensală, crearea posibilității de a se preda în școli această limbă, valorificarea folclorului și a istoriei occitane și încurajarea scrierilor originale, care prin conținutul și forma lor să contribuie la înfăptuirea deziderateloor sale.

---

[1] Charles Camproux, *Histoire de la littérature occitane*, Paris Payot, 1963, p. 160—161.

[2] Jean Rouchette, *La littérature d'oc*, Paris, P.U.F.,1963, pag. 87.

[3] Emilia Tailler, *Frédéric Mistral și Alecsandri la Congresul de la Montpellier*, București, 1915, p. 34; Laffont — Bompiani, *Dictionnaire universel des Lettres, publié sous la direction de Pierre Clarac*, Paris, 1961, p. 319.

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 23—40, BUCUREȘTI, 1970

Prima afirmare pe plan literar a Félibrige-lui a fost editarea în 1859, la Avignon, a celebrei lucrări a lui Mistral, *Mireio*, salutată cu entuziasm de către Lamartine și considerată de către toată lumea, inclusiv de către exigentul Mallarmé, mai tîrziu, drept o capodoperă.

„Așa cum opera trubadurilor a găsit perfecțiunea și desăvîrșirea în opera lui Dante, scrie Léon Gabriel Gros — opera romantismului a găsit desăvîrșirea și perfecțiunea sa în creația lui Mistral[4].

Nu ne propunem să discutăm aici coeficientul de suprasolicitare pe care îl conține o asemenea apreciere. Au făcut-o alții înaintea noastră, uneori pe drept, alteori îndemnați de rațiuni străine spiritului științific.

Cert este că mișcarea felibrilor a devenit cunoscută destul de repede, născînd inițiative similare în mai toate regiunile Franței. Nu tîrzie vreme însă utilizarea pînă la saturație a unor elemente predilecte literaturii primilor felibri, cum ar fi exaltarea pămîntului, evocarea răscoalei Catharilor, pastișa miturilor locale, a istoriei politice și religioase etc., dublate de lipsa imaginației și de artificialitatea versificației, vor duce la degenerarea ei[5].

Apariția unor tendințe centrifuge și a unor divergențe politice între diferitele centre ale felibrilor impune, în 1876, reorganizarea mișcării. Prin noul program se încearcă depășirea preocupărilor strict „cantonale", în sensul promovării aspirației spre strîngerea legăturilor dintre culturile romanice, studierea lor comparată și inițierea unor modalități care să permită intercolaborarea.

În această nouă orientare, Le Félibrige din Montpellier organizează, împreună cu la Société et la Revue des Langues Romanes, fondate în 1869 de către baronul Charles de Tourtoulon, marile serbări ale latinității, a căror primă rațiune era alegerea prin concurs *a unui Cîntec al gintii latine.*

Programul concursului, inserat în „Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes" (tome I, nr.1) anunță totodată că „în marțea paștelui din 1878, an care coincide cu cel de-al doilea milenariu al fondării orașului Aix en Provence, Societatea limbilor romanice va decerna la Montpellier, în ședința solemnă a celui de-al doilea dintre concursurile sale trienale, premii celor mai bune lucrări filologice asupra idiomurilor Franței și Cataloniei, ca și celor mai bune bucăți de poezie și proză în limba d'oc, veche sau modernă. Toate dialectele Franței, Catalana, Valenciena, ca și cel din Majorca, sînt admise la Concurs"[6].

Ca premii erau anunțate : suma de 500 franci pentru o lucrare asupra dialectelor din Languedoc și Catalonia ; o ramură de măslin confecționată din argint pentru cel mai bun sistem de ortografie propus (luîndu-se drept bază poezia trubadurilor) și 5 medalii de smarald pentru monografii dedicate graiurilor sudice.

În ceea ce privește poezia, A. de Quintana y Combris, președintele Jocurilor Florale de la Barcelona din 1874 și președinte al juriului la Concursul de la Montpellier din 1878, oferea ca premiu întîi un greier de aur spre a fi atribuit celui mai bun poem scris în unul dintre dialectele

---

[4] Charles Camproux, *op. cit.*, p. 162.
[5] Jean Rouchette, *La littérature d'oc*, Paris, P.U.F., 1963, p. 98.
[6] Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes", tome 1, p. 179.

sudului Franței și cu subiect ales din istoria popoarelor romanice ca și o cupă simbolică de argint, care să încoroneze cu marele premiu pe autorul celei mai bune poezii scrise pe următoarea temă : „Cîntecul latinului sau, altfel zis, al ginții latine"[7].

Această poezie trebuia să fie scurtă, scrisă în catalană, provensală, franceză sau în nu importă ce altă limbă romanică, singura condiție fiind aceea, că, devenind imn al latinității, să poată fi tradusă în același ritm în toate limbile romanice. Nu erau admise decît lucrările inedite, juriul rezervîndu-și dreptul de a efectua eventuale schimbări în variantele traduse, în cazul în care ilustrația muzicală va necesita acest lucru, avînd grijă însă ca sensurile poeziei să rămînă nealterate[8].

Programul concursului a fost difuzat încă din primele luni ale anului 1878, în toată lumea. Printre cei care l-au primit a fost și Vasile Alecsandri. Așa cum mărturisea într-o scrisoare din 19 mai 1878, adresată lui Iacob Negruzzi, poetul, dorind „a prezenta un specimen de limba română spre a se constata încăodată înrudirea noastră cu toate ramurile gintei latine", trimite juriului *Cîntecul gintei latine*, căruia, în prezentarea unui prieten al lui Alecsandri — medicul și diplomatul Mihail Obedenaru — i s-a atribuit, în unanimitate de voturi, marele premiu — Cupa de argint.

S-a scris mult despre acest eveniment, în special despre răsunetul pe care el l-a avut în viața culturală și literară a țării noastre[9], laudele depășind uneori dimensiunile reale, la fel cum unele comentarii insinuante l-au coborît sub orice semnificație.

Circulă de asemenea legenda, uneori alimentată de urmașii felibrilor și răspîndită de adversarii lui Alecsandri, că poetul român a intrat în posesia premiului în urma renunțării lui Mistral, implicațiile gestului avînd rațiuni care ieșeau din cadrul prevederilor mărturisite ale programului concursului.

Nu știm pe ce se întemeiază afirmația. Cert este că din darea de seamă onestă și calificată a unuia dintre conducătorii felibrilor, Alph. Roque-Ferrier, rezultă că Mistral și-a prezentat poezia sa în afara concursului, ca unul ce făcea parte din comitetul de organizare și din juriu.

Alecsandri, reținut de diverse treburi în țară, nu a putut participa la lucrările concursului, ale cărui rapoarte au fost ținute de către A. de Quintana, F.Mistral, Paul Glaize, de Tourtoulon, de Lestaubière, Laissac, Leon Marès, Roque Ferrier, Donnadieu, Antonin Glaize și Lieutaud, poeziile fiind citite de cunoscuții felibri, ei înșiși poeți : Aguilo, Llorente, Matheu y Fornells, Pedrell, de Bornier, Aubanel, de Berluc-Pe-

---

[7] „Bulletin de la Société pour l'étude des Langues Romanes", tome 1, nr. 1, p.180.

[8] Idem, p. 182.

[9] Lăsînd la o parte presa timpului amintim : Emilia Tailler, *Frédéric Mistral și Alecsandri la Concursul de la Montpellier*, București, 1915 ; Elena Rădulescu-Pogoneanu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, Scrisul românesc, Craiova, 1940, p.290—295 ; N. Petrașcu, *Vasile Alecsandri*, ed. II, București, Bucovina (f.a.) p. 54—55 și 57 ; Marius André, *La vie harmonieuse de Mistral*, Cap. *Les Jeux Floraux de Montpellier de 1875 et de 1878. Le Chant du latin et l'Ode à la race latine. Le poète roumain Alecsandri*, Paris, 1928, p. 155—180 ; G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, E.S.P.L.A., 1962, p. 478—482, etc. etc. Date interesante completînd informațiile noastre în : G.F. Țepelea, și Ion Climer, *Alecsandri și felibrii*„ Limbă și literatură", București, 10, 1965, p. 25—45.

russis, Langlade, contele de Toulouse-Lautrec, Chabaneau, Azaïs, Boucherie, Roumieux, Laforgue, Tavan etc.

Mulțimea poeziilor prezentate la concurs se explică prin faptul că prin program, La Société pour l'étude des Langues Romanes nu era interesată numai de Cîntecul latinului ci și de afirmarea posibilităților poetice ale limbii provensale și de poezia romanică în genere, lăsînd concurenților libertatea de a-și alege singuri subiectele. Unica prevedere obligatorie era „la traduction d'un certain nombre de pièces populaires, valaques ou moldaves", menită „à fortifier les relations inaugurées depuis les Fêtes latines entre les poétes de la France méridionale et ceux de la lointaine Roumanie"[10].

De aceea, juriul a avut de ales între 34 de poezii, scrise în diferite dialecte ale Cataloniei, Roussillonului, Languedocului și Provenței, printre ele găsindu-se și 12 traduceri : 3 din poezia românească ; 4 din Horațiu, una din Fénelon 1 din Charles d'Orléans, 1 din Emerson, 1 din Petrarca, „et enfin, vous ignoriez peut-être que le général d'Austerlitz et d'Arcole eût jamais rimé — celle d'une fable en vers de Napoléon I-er"[11].

Poeziile românești la care face referința Roque-Ferrier erau traducerea prelucrată a unor balade populare culese de Vasile Alecsandri și apărute în vol. *Ballades et Chants populaires de la Roumanie* (*Principautés Danubiennes*), *recueillies et traduites par Vasile Alecsandri* (avec une introduction par A. Ubicini, Paris, Dentu, 1855). (Roque-Ferrier cunoștea și volumul „*Poezii populare ale românilor, adunate și întocmite de Vasile Alecsandri*, București, Lucrătorii Asociați, 1866, pe care îl apreciază călduros).

Adept al studierii comparate a creațiilor literare romanice, Alph. Roque-Ferrier atrăgea atenția asupra existenței unor teme și imagini comune în folclorul popoarelor de origine latină, fenomen pe care cercetătorul îl considera premiza refacerii unității spirituale a acestor popoare.

„Dumneavoastră — scria Roque-Ferrier, aveți toți prezente în memorie strofele din *Magali* de Mistral, acest cîntec admirabil prin naivitatea sa, pe care cineva nu-l poate regăsi în cele două extremități ale lumii latine, în Canada și în România, fără a simți o mare emoție.

Ar fi fost de așteptat ca versiunea dunăreană a acestei magnifice teme să fi tentat ambiția unui poet din Languedoc sau din Provence ; dar geniul își însușește ceea ce el atinge și nimeni nu s-a gîndit să dea o soră cîntecului poetului de la Maillane[12]. (Mistral, *n.n. Al.H.*).

„La *Magali* de *Mirèio* est la brillante métamorphose de la version provençale du chant des Transformations, éditée în 1862, par M.Damase Arbaud, à la page 128 du tome II des *Chants populaires de la Provence.*

Presque toutes les régions latines possèdent ce chant. M.Pelay Briz en a donné la forme catalane dans ses *Cants populars catalans* (I,125) ; M. Alph. de Flugi, la forme rumonsche dans ses *Die Wolfslieder des En-*

[10] Alph. Roque-Ferrier, *Rapport sur le concours de la poesie de la Société pour l'étude des langues romanes* (Lu en Séance publique du 3 sept. 1879), Montpellier, Hamelin-Frères, 1880, p. 6

[11] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 7.

[12] Alph. Roque-Ferrier, *Rapport sur le Concours*, ed. cit., p. 10.

gadin (Strasbourg, 1873); la forme canadienne se lit dans *les Chants populaires du Canada*, de Gagnon (Québec, 1865); M.M.Montel et Labert ont publié ici même („Revue", 2-eme sèrie, IV, p. 263—267) deux versions languedociennes qui se rapportent à un thème semblable. La version roumaine du chant des transformations, *Cucul şi turturica* (le Coucou et la Tourterelle) se trouve à la page 7 des *Poesii populare ale românilor* (...)

„Un jeune amoureux est rebuté par son amie et il essaye de vaincre ses dédains, par sa persistance et ses réponses passionnées; a chaque rigueur nouvelle qu'elle lui oppose il réplique par une nouvelle preuve de sa passion. Pour le fuir, la jeune fille veut devenir successivement toutes les choses qu'elle s'imagine : poisson de la rivière, herbe de la prairie, nonne dans un couvent, étoile du ciel, etc. Pour l'obtenir, il imagine, lui aussi, d'autres transformations (...) pêcheur, faucheur, confesseur, nuage,...

Cette lutte se termine par le triomphe de l'amour, la jeune amie cède et s'avoue vaincue (Montel et Lambert, „Revue des Langues Romanes", 2-ème serie, I, p.325)"[13].

Cronicar al manifestărilor concursului şi festivalului, Alph. Roque-Ferrier, filolog şi poet destul de apreciat în epocă, se străduia nu numai să descrie, dar să şi examineze, cu gust şi informaţie, unele materiale prezentate juriului.

În mod deosebit, atenţia sa era atrasă de calitatea traducerilor efectuate în idiomul vorbit în regiunea Montpellier a poeziilor populare româneşti „Voile et l'Anneau" (*Inelul şi năframa*) şi „Le chant de la Petite Brebis" (*Miorița*), prima aparţinînd lui A. Roux de Lunel-Viel, cea de-a doua lui Paul Gourdou d'Alzonne (Aude). *Inelul şi năframa*, în versiunea lui A.Roux, nu este în întregime reproducerea textului românesc, cel puţin în prima sa parte contaminîndu-se de elemente care par a fi împrumutate din *Înşiră-te mărgărite*.

De altfel, faptul era observat de către Alph.Roque-Ferrier însuşi :

„M.Roux de Lunel-Viel a très largement et très heureusement développé le thème de la légende roumaine. Les taches de sa version sont légères et se réduissent à des répétitions peut-être inévitables".

La comission de poésie a décidé qu'il vous serait donné lecture entière du *Voile* et que la première mentions du concours lui serait réservée. L'imitation de M.Roux est écrite dans cet idiome de Montpellier que l'on pourrait, comme Dante exaltant le toscan, qualifier de langue noble, cardinale, et aulique, tant l'unité et la régularité de ses finales feminines le differencient des autres dialectes meridionaux".

Exceptînd pledoaria în favoarea dialectului din Herault, trebuie să recunoaştem că varianta prelucrată a poeziei române are, prin limpezimea versurilor, consistenţa imaginilor, proprietatea termenilor şi dispunerea dramatizată a intervenţiilor, o valoare de loc neglijabilă. Publicată iniţial în „La Revue des Langues Romanes", poezia a fost reeditată sub formă de extras, însoţită de o traducere în limba franceză, la Imprimerie centrale du Midi" (Hamelin Frêres), în 1880, sub titlul : A.Roux,

[13] Roque-Ferrier, *Rapport...*, ed. cit., p. 12.

Lou Vela e l'Anel, Legenda roumana, din care reproducem cele două strofe finale :

„. . . Vigna e sapin, sorre e fraire
Naut dins l'aire,
Bressats per l'alen dau jour
Toutes dous s'encadenavoun,
S'embrassavoun,
E dins lou ciel se dounavoun
Lou gage d'un pur amour.
Desempioi, de l'encountrada
Chasca annada,
Quand torna lou mes d'avoust,
Jouvents, galants de tout age,
Van en viage
Faire un sant pelerinage
Au toumbèu das amourous" [14].

O mențiune, inserată în extras, avertizează că „Ce petit poème a obtenu la première mention honorable au Concours de poésie de la Société pour l'étude des langues romanes"[15].

Cu privire la *Miorița*, tradusă cu multă eleganță, vers cu vers, și aproape fără parafrază (versiunea românească are 123 versuri, cea a lui Gourdou, 130) cititorii sînt avertizați că această capodoperă a literaturii noastre diferă ca temă și filozofie de *Voile et l'Anneau*, concentrînd în economia sa „un exemple d'un sorte de douceur persistante, tout particulière à la nation roumaine"[16], relevîndu-se în transcripție bilingvă, română și franceză și cu analize pertinente, profunzimea atitudinii, suavitatea simțirii, bogăția imaginilor și, mai ales, ineditul figurilor stilistice. Aceste atribute ale *Mioriței* îl conduc pe A.Roque-Ferrier să afirme că pasajul cuprins între „Iar tu de omor/Să nu le spui lor" și între „Păsărele mii/Și stele făclii" nu are echivalent în literatura umanității, fiind expresia concretă a însușirilor spirituale ale unui popor care, în ciuda vitregiilor istoriei sale, aduce patrimoniului de valori universale opere de o frumusețe înălțătoare.

„Il ne sort de cette enthousiaste résignation — scria Roque-Ferrier despre ciobanul *Mioriței* — qu'au souvenir de sa vieille mère, à la ceinture de laine, qui va bientôt courir le bois pour y chercher son fils et il recommande alors de lui cacher le mariage dont il vient de décrire le magnifique apareil. Sa future union, il importe de la remarquer, n'est autre que la peinture de la mort, qui, selon le proverbe roumaine, règne en souveraine sur l'univers, et à laquelle tout homme est fiancé au moment même ou il met les pieds dans ce monde"[17].

Pe lîngă cele două mari premii (Cupa simbolică și ramura de laur, primul decernat lui Alecsandri, celălalt lui Matheu y Fornells din Barcelona pentru poezia *Lo Cant del Llati* — scrisă în catalană), juriul concur-

[14] A. Roux, *Lou Vela e l'Anel — Legenda roumana*, Montpellier, Imprimerie centrale du Midi (Hamelin-Frères), 1880, p. 14.
[15] *Idem*, p. 15.
[16] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 12.
[17] A. Roque-Ferrier, *Rapport sur le concours de poésie*, ed. cit., p. 13.

sului de la 1878 a mai acordat 13 menţiuni unor scriitori din Franţa, Italia, Spania etc., una dintre ele fiind atribuită, amănunt mai puţin cunoscut în istoria noastră literară, „a un anonyme de Tergu-Mureşiului (Transylvanie), pour un pièce de poésie roumaine, *Cantul latinului* (signé o romana din Transilvania")[18].

Concursul şi festivalul de la Montpellier ocaziona şi sporirea numărului membrilor Societăţii limbilor romanice şi, respectiv, ai Asociaţiei Felibrilor.

Oameni de cultură din Spania, Italia, Portugalia şi România, solicitau afilierea lor la statutele Societăţii, printre ei numărîndu-se : Mila y Fontanals, Pelay Briz, Victor Balaguer, Nunez de Arce, Castelar, E. Monaci, Ascoli, Ruspoli, Spéra, Mendez Léal, Michel Bréal, Emile Picot, Gaidoz, *V.A. Urechia*, *B.P. Hasdeu*, *Mihail G.Obedenaru*, *D. Brătianu*, *Emil Costinescu ş.a.*[19].

În 1882, Alecsandri capătă posibilitatea financiară de a vizita Franţa şi de a răspunde astfel insistentei invitaţii a felibrilor, mai ales că în acel an erau organizate noi serbări ale Provenţei. Cu această ocazie, Alecsandri intră şi în posesia trofeului obţinut în 1878, pe care îl primise, în numele său, Frédric Mistral însuşi. Primirea care i s-a făcut în Sudul Franţei a depăşit orice aşteptări[20]. Alecsandri se bucura printre felibri de o reputaţie excepţională, cu ecouri resimţite, după cum vom vedea, vreme îndelungată.

În acest sens, revista „Félibrige. Maitenances de Languedoc, d'Aquitaine et de Provence", în numărul său din februarie 1883, publica, sub semnătura lui Frédéric Donnadieu, vicepreşedinte „de la Maintenance languedocienne du Félibrige et de la Societé archéologique de Béziers", o dare de seamă despre serbarea, intitulată „Le Félibrige et l'Idee latine", care avusese loc la Marsilia, la 25 noiembrie 1882. Desfăşurată sub forma unei seri literare şi sub patronajul lui F.Mistral, la Cercul artistic din Marsilia, obiectul reuniunii fusese omagierea Societăţii felibrilor din Marsilia, cunoscută sub numele de „L'Ecole de la Mer".

Alocuţiunea lui Mistral, reprodusă în întregime de către Donnadieu, reafirma intenţiile mişcării felibrilor şi preciza scopurile sale imediate în promovarea limbilor şi literaturilor latine şi în renaşterea tradiţiilor, adresînd totodată cîteva răspunsuri cu caracter polemic celor care considerau „Le Félibrige" drept o manifestare separatistă şi regalistă, iar resuscitarea provensalei un atentat la progres.

Unele detalii prezente în această cuvîntare privesc însă istoria noastră literară şi mai ales personalitatea lui Vasile Alecsandri. Astfel, reamintind împrejurările în care a fost creată Societatea şi omagiind rolul lui Quintana şi al lui Lallemand în dezvoltarea ei, F.Mistral considera serbările şi concursul din 1878, ca şi premierea lui V. Alecsandri, drept unul dintre momentele cele mai strălucite ale aspiraţiei popoarelor latine spre cunoaşterea reciprocă.

---

[18] „Revue des Langues Romanes", 2-ème serie, Tome XV-e, 1878, nr. 5—6, 15 mai—15 iunie p. 305—306.

[19] „Revue des Langues Romanes", Deuxième Série, tome XV, 1878, nr. 5—6, p. 306.

[20] Elena Rădulescu-Pogoneanu, *Viaţa lui Alecsandri*, Scrisul românesc, Craiova, 1940, p. 301—305; G.C. Nicolescu, *Viaţa lui V. Alecsandri*, 1962, E.P.L., Bucureşti, p. 501—503.

„Dans un séance solenelle, tenue en plein air, au Peyrou[21] sous l'azur d'un ciel radieux et en face de la statue de Louis XIV, dominant de son geste souverain la foule immense (...) le magnifique chant couronné est lu et aclamé ; c'était le Chant de la race latine du poète national de la Roumanie, Alecsandri, qui n'est pas seulement poète et patriote roumain, mais qui est encore poète et patriote français [22], et jamais plus beau triomphe n'a fêté une inspiration plus grandiose.

Il faut, en effet, remonter, par la pensée au couronnement de Pétrarque au Capitole de Rome, ou, plus près de nous, aux fêtes de l'anniversaire de la naissance de Victor Hugo, pour se faire une idée d'une pareille manifestation.

Il n'y manquait que le poète : mais les acclamations qui saluèrent son nom furent assez puissantes pour qu'un écho lointain ait pu lui en arriver à Mircești et a Bucarest, ou la reconnaissance nationale s'est encore accrue depuis lor, s'il est possible pour son poète triomphant, pour celui „qui a tant fait pour la Muse, tant pour la Liberté".

Elle etait bien digne de ce triomphe la poésie magistrale qui est restée dans les memoires et qui a été deja traduite dans toutes les langues latines"[24].

Într-adevăr, în scurtă vreme *Cîntecul gintei latine* a cunoscut o răspîndire prodigioasă. Adnotările lui F.Donnadieu la discursul lui F. Mistral menționau că „La poésie de M.Alecsandri (*Cîntecul gintei latine, Al.H.)* a obtenu un des plus grands succès que l'on puisse ambitionner. Nous avons retrouvé l'oeuvre de celui que ses compatriotes nomment, avec raison, le poète de la latinité, dans la Risorgimento de Turin (15 juin, 1878), dans la Raza latina de Madrid, la Llumanera de New York, le Repertorio colombiano de Bogota etc. Independemment des trois versions signalées plus haut, elle a été traduite à Bucarest en vers français, par M. Frédéric Damé ; en vers italiens par M.Domenico Mutti („Gazetta di Napoli", 16 juin, 1878 ; en vers magyares par M.Vulcan („La Familia", de Pesth, juin, 1878) ; en vers espagnol, latin etc ... dans divers journaux qui ne nous sont pas parvenu, et, enfin, ce qui semble à peine croyable, en vers hébraïque...".

Traducerea în versuri maghiare o făcuse și Demetrius Fekete. „Elle a paru, au mois de juillet, 1878, dans „la Gazette de Transylvanie". L'auteur de la traduction hébraïque est M.Rabener, directeur d'Orphelinat Neuschatz, a Iassy (Voir „la Stafeta de Iassy", 5 juillet, 1878"[25].

Aprecierile cuprinse de cuvîntarea lui Frédéric Mistral îl obligă pe F.Donnadieu la întocmirea unei succinte schițe biografice a poetului celebrat, Vasile Alecsandri, menită a edifica pe cititorii mai puțin avizați.

---

[21] Ansamblu arhitectural în centrul orașului Montpellier, cuprinzînd un arc de triumf, statuia lui Ludovic al XIV-lea, punctul terminus al unui apeduct celebru etc., toate situate într-o grădină publică imensă (*n.n. Al. H.*).

[22] Simpatiile lui Alecsandri pentru Franța sînt cunoscute. Dintre poeziile sale am aminti printre altele ; *Banul Mărăcine, Ronsard à Toulouse, Nobila cerșetoare, Căderea Rinului etc.*

[23] Expresia „Pour celui qui a tant fait pour la Muse, tant pour la liberté" reproduce dedicația adresată de către irlandezul William C. Bonaparte-Wyse, pe vol. *Piado de la Princesso,* închinat lui Alecsandri.

[24] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 17—19.

[25] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 19.

„Le poéte Alecsandri, scria Donnadieu, venu fort jeune en France, ou il a été élevé, parle le français et l'écrit aussi bien qu'il le parle. Nous avons lu de lui une comédie en un acte en vers français, ayant pour titre *Les Bonnets de la Comtesse*, qui, au mérite d'une versification facile, joint le charme de tons hereux et spirituels, frappés au bon coin de l'ésprit français. Nous avons lu, également en français, un sonet, adressé à W.C. Bonaparte-Wysse, qui figure en tête du nouveau recueil de ce dernier, *Li Piado de la Princesso* et qui est d'une grace et d'une désinvolture charmantes.

Ce ne sont là, il est vrai, que le délassement d'un ésprit puissant, dont les oeuvres roumaines en divers genres forment huit ou dix volume, et d'un homme d'action qui a beaucoup fait pour l'indépendance et la liberté de son pays"[26].

În mai 1882, Alecsandri fusese primit în Maintenance languedocienne du Félibrige, la Castelul din Clapiers, în aceeaşi şedinţă cu vechiul său prieten, irlandezul Sir William C. Bonaparte-Wysse. Tot acum asistă — după cum arătam mai înainte — la festivităţile jocurilor florale de la Forcalquier. Felibrii îl sărbătoresc pînă la adulaţie. „C'est là — spunea Mistral — une veritable apothéose (...). Vinrent les Fètes latines dont nous parlions tout-à-l'heure, et la Roumanie (...) se trouve melée au mouvement qui, plus qu'aucun autre, sir Bonaparte-Wysse a su propager.

Il y a quelques mois à peine, nous avons vu encore aux Jeux Floraux de Forcalquier, tenus sur la présidance du même Bonaparte-Wysse, et en présence d'Alecsandri lui même, les latins d'Amerique, les Canadiens, a leur tour, donner d'éloquents preuves de leur vivace et fraternel amour pour la France"[27].

Despre desfăşurarea acestor serbări, ca şi despre contribuţia lui Alecsandri la reuşita lor, informaţii interesante au oferit în epocă A. Papadopol-Calimach, în articolul *Mişcarea literară provensală*, publicat în „Convorbiri literare" (nr. 11, februarie 1883), ca şi unele scrisori ale lui Alecsandri însuşi, adresate familiei sau prietenilor. „C'est surtout à partir de la félibrée de Clapiers, près Montpellier (7 mai 1882) a laquelle assista M.Alecsandri, que la fraternité de la Roumanie et du Midi de la France s'affirma avec une fréquence et une vivacité tout à fait dignes d'attention", va scrie mai tîrziu, în „Occitania" (ianuarie-iunie 1889-Montpellier) A.Roque-Ferier.

Aceste informaţii se verifică şi se completează în masiva dare de seamă, publicată de Ch. d'Ille-Gantelmi, sub titlul *Jeux Floraux de Provence. Fetes latines internationales de Forcalquier et de Gap, mai, 1882* (Gap, Richaud, 1883) şi în două din numerele revistei „Le Félibrige latin, revue mensuelle de oeuvres et des faits, qui intéressent les Associations de littérature meridionale" (tome III-e, 1892, juillet, aôut, pp. 200—209 şi 234—243), care inserează o comunicare prezentată la 2 iunie 1890 de către animatorul mişcării felibrilor, Alph. Roque-Ferrier, la Congresul de studii languedociene, ţinut la Montpellier.

Acelaşi număr al „Revistei limbilor romanice" (35,1891), care publica o scurtă recenzie a volumului *Nunta la români* de S.Fl.Marian, anun-

[26] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 18.
[27] F. Donnadieu, *op. cit.*, p. 21.

ța totodată că la Congresul de studii longuedocienne, organizat de Comitetul félibreen la Montpellier (...), „A.Roque-Ferrier a lu une étude sur la Roumanie dans la littérature du midi de la France et le Languedoc dans celle de la Roumanie. Il a, en particulier, analysé la tragédie (sic) *La Fontaine de Blandusie* d'Alecsandri"[28].

Într-adevăr, studiul lui Roque-Ferrier era o recenzie dezvoltată la „*Vasile Alecsandri, Fontâna Blandusiei. Varia*, vol X. al *Operelor complete*, vol. V al *Teatrului*" (Buc., Socec, 1884). Foarte adesea însă, cercetătorul francez își întrerupe comentariile sale privind drama lui Vasile Alecsandri, diversele amănunte semnalate permițîndu-i lungi digresiuni referitoare la personalitatea poetului român și la prestigiul de care opera sa se bucura în viața literară a Franței meridionale.

A spune — scrie Roque-Ferrier — „que la Fontaine de Blandusie et surtout la moitié des poésies diverses qui l'accompagnent sont un nouveau témoignage des sentiments de fraternité littéraires noués depuis *le Chant du Latin* entre la Roumanie et le Midi de la France appartient au domaine de la banalité la plus courante"[29].

Pentru cei mai puțin familiarizați cu literatura română, A.Roque-Ferrier, care în 1881 scrisese studiul *La Roumanie dans la littérature du midi de la France*, asupra căruia vom reveni, menționa că „Fîntîna Blanduziei", departe de a fi o creație accidentală, este opera unui dramaturg cu o îndelungată și recunoscută activitate, rodul unui talent care a reușit în egală măsură atît în poezie, cît și în domeniile comediei și dramei, expresia cea mai înaltă constituind-o „son *Despot Vodă* (1558-1561) qui parut en 1880 et qu'il a intitulé *Légende historique en vers en cinq actes et en deux tableaux* et qui dépasse même, par ses proportions, *la Fontaine de Blandusie*[30].

Alph. Roque-Ferrier, care nu știa, sau pe care nu-l interesau condițiile specifice în care se dezvoltase literatura noastră modernă, interesantul proces de subordonare a modalităților de creație unui conținut de idei actual și militant, indiferent dacă aceste modalități aparțineau Antichității, Renașterii, clasicismului sau romantismului, pentru a-și crea climatul necesar prezentării dramei lui Vasile Alecsandri și a-și justifica propria sa indiferență față de curentele literare și aprigele dispute desfășurate în jurul lor, se întreba: „La pièce dont nous avons à rendre compte aujourd'hui, est-elle une comédie ou un drame?

La question aurait pu être l'objet d'un curieux débat à l'epoque où le grand Corneille qualifiait *Le Cid* de tragicomédie et où l'appellation de poème était souvent appliquée aux tragédies du temps. Alecsandri n'a pas voulu prendre parti dans la controverse que son oeuvre aurait pu susciter: *la Fontaine de Blandusie* est simplement qualifiée de „pièce en trois actes et vers".

Elle ne sera qu'une drame pour ceux qui jurent par Shakespeare et Victor Hugo, une tragédie pour ceux qui ont gardé le culte de Racine et de Corneille; elle sera même une comédie pour ceux qui

[28] „Revues des Langues Romanes", 1891, nr. 35 p. 191 (Cronică semnată E. Daniel Grand).

[29] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 200.

[30] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 201.

voient dans *le Misanthrope* de Molière la forme idéale de ce genre de poésie mais elle restera pour les uns et pour les autres un „pièce" aux grâces charmere sses, à la langue admirablement et harmonieusement étudiée, une pièce, dis-je, ou les sentiments et les mobiles de l'être humain, parfois même ceux de l'auteur, se font jour avec un bonheur d'expression que l'on ne rencontre pas souvent dans les littératures les mieux donné"[31].

Rareori această lucrare a lui Alecsandri s-a bucurat de o apreciere atît de sintetică, lucidă şi corectă. Conflictul rezultat din semnalarea corupţiei ca rezultat al opulenţei şi din introducerea unei idile înălţătoare prin nobilele ei aspiraţii într-o atmosferă de dispreţuire a normelor morale, onomastica simbolică a unora dintre personaje (Gallus şi Geta), lirismul funciar al eroului central, transparenţa stilului etc. erau tot atîtea elemente care imprimau piesei lui Alecsandri semnele marei arte.

Poetul ca om — scria Roque-Ferrier — poate îmbătrîni fiziceşte. Sufletul lui rămîne însă mereu tînăr, iar atunci cînd sensibilităţii intime i se asociază talentul şi setea destăinuirii, el cîştigă nemurirea. „Le poéte est toujours jeune : tandis que l'homme veillit, le génie enchante et ravit toutes choses.

O, pensée horrible ! frisson du vent de l'hiver !
Vous venez refroidir l'emportement de la jeunesse et vous jetez l'ombre du doute sur tout rêve car l'aurore et le crepuscule ne peuvent jamais se rencontrer"[32].

A. Roque-Ferrier sesiza faptul că în toate avatarurile sale, personalitatea lui Horaţiu exprimă împlinirile şi deziluziile lui Alecsandri.

Totodată, diversitatea atitudinilor solicită în cel mai înalt grad intervenţia contrastului, transformîndu-l în motorul interior al piesei.

Situaţiile bine conduse, un dialog aprins, întretăiat, în ciuda unor tirade prea întinse, care nu se justifică decît în monologul din primul act : „mais il est naturel, dans la bouche h'Horace, car le poéte y décrit sa propre situation psichologique et celle-ci est l'idée mère de la pièce"[33], parfumul versurilor „demne de Racine, Lamartine sau Tavan"[34], consistenţa imaginilor „împrumutată naturii", varietatea ipostazelor lirice, puritatea sentimentelor, toate acestea nu îşi au egal decît în farmecul limbii şi în măiestria versurilor care se angrenează „mélodieusement comme des perles qui tomberaient dans un bassin d'or pur, et, enfin, des trouvailles d'expression et de pensée qui défient le traducteur le plus habile et le plus sûr de lui-même"[35].

Tot din mărturiile lui A.Roque-Ferrier, unul dintre „eroii" manifestărilor de la 1878 şi 1882, rezultă că 8 poezii din cele 16 care constituiau *Varia* la volumul al X-lea al *Operelor* lui Alecsandri, volum în care se tipărise *Fîntîna Blanduziei*, sînt fructul călătoriei pe care poetul român a făcut-o în 1882 în sudul Franţei şi al prieteniilor personale înnodate la Montpellier, Avignon, Gap şi Forcalquier. Multe dintre aceste poezii

[31] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 202.
[32] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 203.
[33] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 205.
[34] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 240.
[35] Alph. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 240.

erau deja cunoscute în Franța, cînd a apărut volumul lui Alecsandri, sau vor vedea ulterior lumina tiparului în diverse publicații felibriste.

Versurile închinate lui Gabriel Azaïs fuseseră inserate în *L'Iou de Pascas* în 1883; *Ronsard a Toulouse*, dedicată lui Alphonse Roque-Ferrier, apăruse în „Journal illustre du centenaire de Favre"; *Erin* figura în *Piado de la Princesso*, culegerea lui William C.Bonaparte-Wyse; versurile închinate lui Mistral vor apare în „l'Armana provençau" din 1888, și în relatarea lui Ch. Gantelmi d'Ille privind serbările de la Forcalquier și Gap. Tot în darea de seamă a lui Gantelmi d'Ille, din 1883,[36] apăruseră *Les Quatre Reines* și le *Toast aux Félibres de Provence*, brind-ul rostit de către Alecsandri în 1882.

Reținem ca interesant pentru biografia operei lui Alecsandri regretul lui A. Roque-Ferrier de a nu fi găsit în *Varia* volumului al X-lea „la spirituelle chanson française qu'il composa à Avignon au mois de mai 1882 et la traduction, en vers roumain, d'un sonet de Theodore Aubanel sur le mont Ventoux. Une obligeante communication du poète de *la Miougrano* me permet de mettre ces vers sous les yeux du lecteur.

„Ventoux, munte de spaimă, cuib înalt de albi vulturi !
Sub ceruri, golu-ți creștet albește de zăpadă.
La nord tu porți pe frunte o coamă de păduri
Prin care-omul se pierde, ș-aleargă lupi de pradă.

Pe șes pitici orașe apar ca dărmături.
Tăcerea de morminte domnește-a lor grămadă.
Mistralul îți dă geruri și soarele călduri
Tu falnic către tunet te-nalți, gigantă cladă
Dar umbra cade-n vale, cu seara care vine.
Nori roși de sînge umple profundele-ți ravine.
A zilei raze-n piepturi se urcă și se-ntind.
Un ultim val de aur prin codrii tăi pătrunde...
Poetul, ca un vultur, pe-o stîncă stă, de unde
Contemplă Rhonii ambii și marea strălucind".

„Ce sonet-traduction — conchidea Roque-Ferrier — resté inedit jusqu'ici, a été composé le 29 juillet 1882, à Mircești...[37].

În 1881, Alph.Roque-Ferrier publicase comunicarea „*La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*"[38].

Studiul debuta cu precizarea că participarea poeților și oamenilor de cultură români la unele manifestări ale felibrilor, primirea de către Vasile Alecsandri a cupei simbolice din 1878, răspîndirea ideii de universalitate a limbilor și literaturilor neo-latine, ca și succesele încercărilor de lingvistică și literatură comparată etc. au trezit în Franța puternice sentimente de fraternitate față de România, admirația pentru vitalitatea

[36] Jeux Floraux de Provence, *Fetes latines internationales de Forcalquier et de Gap* (mai 1882), Gap, Richaud, 1883.

[37] A. Roque-Ferrier, *V. Alecsandri: Fontâna Blanduziei, Varia* (vol. X al *Operelor complete*, vol. V al *Teatrului*, București, Socec, 1884 (suite et fin) în: *Le Felibrige latin... publiée sous la direction de Roque Ferrier*, 1892 (août) pp. 241—242.

[38] Montpellier, Imprimerie centrale du Midi, 1881.

poporului român şi pentru capacitatea sa de a-şi păstra, în ciuda vitregiilor istoriei, fiinţa naţională, într-o luptă necurmată pentru libertate şi emancipare.

Expresia maturizării relaţiilor literare româno-franceze o reprezintă pentru Roque-Ferrier editarea, la Bucureşti, de către V. Alexandrescu-Urechia, în 1880, a „Albumului macedo-român". În paginile acestei publicaţii, cu preocupări politice evidente, alături de masiva prezenţă a scriitorilor români (Vasile Alecsandri, Ion Creangă, B.P.Hasdeu, Al.Macedonski, S.Fl.Marian, At.Marienescu, Veronica Micle, I.Neniţescu, Al.I. Odobescu, Matilda Cugler-Poni, G.Sion, Th.Şerbănescu, G.Dem. Teodorescu, G.Tăutu, V.A.Urechia, Iosif Vulcan, A.D.Xenopol etc.) a pictorilor Sava Henţia. Mirea-Demetrescu, C.D.Stahi, P.Verussi, Stăncescu, Th.Aman, Szatmary etc. şi a compozitorilor Wachmann, G. M. Stephănescu, Caudella, Poenaru ş.a. colaborau cu poezie, proză, articole ştiinţifice sau simple scrisori şi panseuri, François Coppée, C.Egger, Emile de Girardin, Victor Hugo, Ioan Urban-Jarník, F.Laforgue, H.de Lapommeraye, Leconte de Lisle, E.Littré, Fr.Miklosich, T.Max-Muller, A. Naguet, Emile Picot, Antonio Roques, G.Ruscalla-Vegezzi, Louis Ratisbonne, Jules Simon, A.Ubicini, A.Valabregue, personalităţi de primă mărime în cultura timpului.

Poeţii afiliaţi mişcării felibrilor îşi aduceau contribuţia lor la editarea „Albumului macedo-român", prin versuri care exaltau virtuţile poporului român, originea sa latină, păstrarea tradiţiilor vechii lumi romane şi care îşi exprimau speranţa într-o apropiată refacere a unităţii teritoriale a României.

Astfel, Albert Arnavielle, publica *As Manidets de Roumanio* (Fiilor României); Theodore Aubanel: *La Sereno* (Sirena); Paul Barbe: *A suos Fraires balakos la Cigalo moundino* (Fraţilor săi valahi din partea Greierului din Toulouse); C. William-Bonaparte-Wyse; *„Dins la fourest de la Santo-Baumo"* (În pădurea de la Sainte-Baume); Marius Bourrelly: *Lou Reire e lou Felen* (Strămoşul şi nepotul); Adolphe Espagne: *Au pople de Roumania* (Poporului român); A.De.Gagnaud: *A-n-uno jouvo escoulano latino d'en Macedoni* (Unei eleve latine din Macedonia); Claire Gleizes: la *Culido de figo* (Culegătoarea de smochine); Camille Laforgue: *„Sounet"* (Sonet); Alexandre Langlade: *A la Mata escarbatada* (Mlădiţei rătăcite); F.Mistral: *„A la Roumanio"* (României); Alph. Roque-Ferrier: *„Lou Dialoc de Clarmount"* (Dialogul din Clermont); Louis Roumieux: *„Floureto"* (Floricica); Antoine Roux: *„l'Estela de Roumania"* (Steaua României); Le Frére Savinien (des Écoles chrétiennes): *I Rouman* (Românilor) şi Alphonse Tavan *„A Mireio Gleize"* (A Mireille Gleizes).

„On peut ajouter a ces seize pièces — scria Alph.Roque Ferrier — un page de M.de Quintana animée par le souffle lyrique des paroles, qu'il prononçait a Montpellier, le 24 mai 1878, quelques instant avant que l'on décernât à M. Alecsandri le premier prix du Chant du Latin"[39].

„Păstraţi limba şi obiceiurile voastre, se adresa Alberto de Quintana românilor, şi nu uitaţi că aici, în această ţară clasică a independen-

[39] *La Roumanie dans la Littérature du midi de la France*, par Alph. Roque-Ferrier, Montpellier, Imprimerie Centrale du Midi, 1881, p. 9—11.

ței (Spania, *n.n.*, *Al.H.*), după cinci secole de luptă îndîrjită care începu în Asturii cu Pelayo, noi am rostogolit Semiluna sîngeroasa din înălțimea zidurilor Granadei în fundul strîmtorii Gibraltarului, pentru a nu mai reapărea niciodată pe seninul cer albastru al fermecătoarei Spanii.

Aici, la noi, nutrim cu toții, urări pentru independența, libertatea și triumful vostru"[40].

Contribuțiile acestea, unele dintre ele modeste ca valoare artistică, avîntat retorice și șubrede în motivație și simbolistică, aveau totuși ca numitor comun sinceritatea simțirii, atașamentului profund față de eforturile întreprinse de poporul român pentru afirmarea sa multilaterală. Ele erau totodată răspunsul dat de către scriitorii provensali sau afiliați asociației „le Félibrige" apelului lansat de Societatea de Cultură Macedo-Română, creată în 1879, în sprijinul înființării de școli și așezăminte de cultură pentru populația aromână.

Acest apel, adresat sub forma unei scrisori de către V.Alexandrescu-Urechia, solicită scriitorilor Franței, celor care în urma unor inundații catastrofale din Spania, editaseră în scopuri filantropice, pentru ajutoarea populației sinistrate, un supliment al ziarelor pariziene, intitulat PARIS-MURCIE, un articol inedit și autograf pentru a fi valorificat, beneficiile urmînd a fi utilizate pentru salvarea naționalității unui popor, „par la construction et l'entretien d'écoles ou il apprendra la langue, la religion, l'histoire et les moeurs de ses peres"[41].

Roque-Ferrier era de acord că prin numărul mare al colaboratorilor, calitatea materialelor inserate, varietatea lor tematică și formală și prin excelentele sale condiții grafice, „Albumul macedo-român" este net superior modelului său „Paris-Murcie", fiind totodată ilustrarea concretă a locului din ce în ce mai mare pe care România îl ocupă în preocupările scriitorilor francezi.

Paralel cu participarea lor la editarea albumului, scriitorii provensali organizaseră, la 5 iunie 1880, pe scena Teatrului Roman din Montpellier, o seară de poezie din creația dialectelor d'oc, fondurile obținute fiind afectate acelorași scopuri pe care le invocaseră inițiatorii, „Albumului macedo-român".

Totodată la Maintenance du Languedoc du Félibrige, întrunită sub președinția lui Laforgue, hotărește solicitarea de la toți poeții meridionali a unor „autographes inédits, en vers ou en prose, et que ceux-ci constitueraient le lot unique et vraiment inappréciable d'une sorte de loterie philologique en faveur du but poursuivi par l'association de Bucarest"[42].

Cîștigarea independenței de către România, menționa Roque-Ferrier, a dat naștere la diverse poezii „parmi lesquelles nous emprounterons deux strophes â une pièce anglaise de M.Bonaparte-Wyse, traduite en vers provençaux par M.Berluc-Perussis, avec un habilité qui est loin

---

[40] Alberto de Quintana, *A la Sociedad Macedono-Romana*, în „Albumul macedo-român", București, Socec, 1880, p. 110—111.

[41] Scrisoarea lui V.A. Urechia este reprodusă integral de Alph. Roque-Ferrier în *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit., p. 7—9.

[42] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 15.

d'être commune, même en ces temps de poètes à l'affût de tous les secrets de la rime et de la versification :

„O nacioun, que d'uno nòvio urouso
As la frescour,
L'espèr a mes sus toun front la mai blouso
De si lusor
Li pople vièi, soun libre de memòri
De pòusso es plen ;
Tu, tout bèn just toun pouèmo de glòri
Se duerb seren"[43].

Dar cea mai strălucită şi mai originală colaborare poetică româno-franceză, impresionantă prin imaginaţia şi prin subordonarea unei teme populare raţiunilor programatice ale epocii, poezie după opinia noastră superioară *Cîntecului gintei latine* i se părea a fi lui Roque-Ferrier„... une poésie française intitulée *Le Petit Rameau*, et dédiée à M.de Berluc-Perussis par M.Alecsandri"[44] .

Reproducem integral poezia care declanşase entuziasmul secretarului de la Société des langues romanes şi în acelaşi timp „majoral du félibrige", Alph. Roque-Ferrier :

„— O petit rameau
Qui descends le fleuve
Où nage et s'abreuve
Le royal taureau,
Ce flot qui scintille,
Où t'a-t-il surpris ?
Quel est ton pays ?
Quelle est ta famille ?
Par le ver séché
Du poirier sauvage
La main de l'orage
T'a-t-elle arraché,
Comme en sa colère
La mort, triomphant,
Ravit un enfant
Aux bras de sa mère ?
Pour bâtir ses nids
Sur la roche aride,
Dans sa serre avide
L'aigle t'a-t-il pris ?
Et de sombres grottes
L'autan irrité
T'a-t-il emporté

[43] Poezia apăruse în revista „Lou Brusc" din 21 august 1881 şi la *Plymouth, Keys*, 1881, în 4°, 12 p. *Withe a french version by Constant Henion*, sub titlul de *On occasion of Roumania constituting herself a Kingdom.*

[44] Alph. Roque-Ferrier. *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit., p. 16.

Sur l'onde où tu flottes ?
O petit rameau,
Perdu, solitaire,
Ainsi, qu'un oiseau
Chassé de son aire !
Triste et balloté
Sur la plaine reste
Dans l'immensité
Tu cours à ta perte !
— Ne crains pas pour moi
Le flot qui m'entraîne :
Je suis fils de roi,
J'appartiens au chêne.
A toucher le ciel
Dieu me prédestine ;
Ma séve est latine
Mon nom immortel.
Un jour, hors de l'onde,
Sur ce bord sacré
Je redeviendrai
Grand comme le monde,
Et comme autrefois
J'aurai des couronnes,
Car je suis du bois
Dont on fait les trones !"[45]

După cît se pare, Alph.Roque-Ferrier cunoștea limba română, evoluția literaturii noastre, și urmărea strîngerea legăturilor dintre cultura noastră și cea franceză cu o asiduitate remarcabilă.

Grație mențiunilor sale aflăm că A.Roux prelucrase în limba provensală piesa lui Alecsandri *Les Bonnets de la Comtesse*, „(. . .) cette charmante et spirituelle comédie française qui n'aurait pu être attribuée qu'a Alfred du Musset si l'on avait jamais été incertain de ses origines" iar Tașcu Iliescu tradusese în aromână *l'Escriveta*, poezie populară din sudul Franței, românizînd elementele versiunii languedociene („lou Morou sarassin" devenind sultanul turcilor din Maroc, eroinei principale i se schimba numele din Escriveta în Dince (Constanța)[46], titlul lucrării transformîndu-se în *Ascăparea ali Dince di mînile turcești* (Munpelie, tipografia D. Grollie și fiu-su, 1882, p. 8⁰, 8p)

Versiunea languedociană, ca și cea aromână, a lui Tașcu Iliescu au fost cîntate la 7 mai 1882 : "C'est a dire le jour où (le Félibrige) recevait au chateau du Clapiers le grand poéte de la Roumanie, M.V. Alecsandri)[47].

Același Tașcu Iliescu mai tradusese în același dialect pe lîngă *Escriveta* :[48] *Galant, Magali, Sept Vertus de la joie*, iar Alph.Tavan dăduse

[45] A. Roque-Ferrier, *op. cit.*, p. 16—17.

[46] Traducerea lui Tașcu Iliescu era efectuată în limbajul de la Crusova, același în care Vanghelin Petrescu editase *Mostre de dialectul macedo-român*, partea I, *Basmul cu Făt-frumos*, București Socec, 1880.

[47] Detalii în „Revue des Langues Romanes", tome IX (tom XIII, al colecției din 1883), p. 23—31.

[48] *Ascăpare ali Dince din mînile turcești*, este primul text aromân tipărit în Franța.

haina limbii provensale unor poezii ale lui Vasile Alecsandri : *Legenda ciocîrliei*, *Pohod na Sibir*, *Legenda lăcrămioarei* şi *Poetul Orientului felibrilor din Languedoc.*

Mihail Obedenaru publicase în „Revue des langues romanes" un studiu asupra articolului în limba română iar Naum din Iaşi obţinuse, pentru versiunea românească la *Mireio* şi *Tambour d'Arcole* ale lui Mistral, „la plume d'or orné de brillants de Saint-Maime, offerte par les jeux Floraux de Forcalquier au Concours international de traduction. En recevant ce prix-scria Roque-Ferrier, Alecsandri, qui a lui-même chanté toutes les gloires de l'Orient roumain, dit qu'il remetrait avec fierté à son compatriote le joyau qui lui avait valu la traduction du premier poême de Mistral.

Il ajouta, non sans esprit : Pour continuer a traduire dignement *Mireio*, il faut avoir une plume d'or" [49].

Înainte de jocurile florale din 1878, Ch.Folie Desjardins scrisese *A Nostris fraires de Balakio* (*Lys et Pervenches*, Avignon, 1877, p.37), Paul Barbe tradusese în versuri toulousaine *Hora Unirii* iar Gabriel Azaïs inserase în ziarul „l'Union nationale" din Montpellier o doină a lui Alecsandri : *Bloundinete ou la Pourtario d'aiguo de Veniso* (reprodusă şi în *l'Iou de Pascas*, p.74-75 ;Berluc-Perussis, prietenul lui V.Alecsandri, dăduse la lumină în „Messager du Midi" (29 mai 1879) şi în „l'Armana provençau" (1880, p.44) sonetul *I Latin de la Roumanio*, iar culegerea lui Bonaparte-Wyse, *li Piado de la Princesso*, va include traducerea *la Roso e lou Soulèu*, ca şi începutul unei traduceri din *Poezii populare ale românilor*, ambele datorate lui Louis Roumieux.

★

Ca un element accesoriu semnalăm prezenţa în paginile „Revistei limbilor romanice" ca şi în „Le Félibrige" a unor note sau simple anunţuri privind cărţile româneşti sau în legătură cu România, intrate în fondurile bibliotecii Societăţii pentru studiul limbilor romane din Montpellier (Catedra de limbi romane se crease la Montpellier în 1878, în urma ecourilor Concursului).

Astfel în 1884 erau anunţate la rubrica Chronique : Em. Bacaloglu : *Oarecari dispoziţiuni noue din cabinetul de fizică al Universităţii din Bucureşti* (Buc., 1884) ; N.Barbu, *Istoria romană de Tit-Liviu, tradusă* de .....(Buc., 1884) ; D.Brandza : *Vegetaţiunea Dobrogei* (Buc., 1884) ; Sbiera Ion, *Grigoriu Ureche* : *Contribuiri pentru o biografie a lui* (Buc., 1884) şi tot acum, la p.133-152, M.G. Obedenaru publica studiul *L'Article dans la langue roumaine-notes sur la phonétique roumaine.*

În 1885 se recomandau, printre altele, *Documente privitoare la istoria românilor* (Buc., 1885, 746 p.) şi *Magnum Etymologicum Romaniae — Dicţionarul limbii istorice şi poporane a românilor* de *B. P. Hasdeu* (Fascicola I, A, Acat. Buc., 1885).

---

[49] A. Roque-Ferrier, *La Roumanie dans la littérature du Midi de la France*, ed. cit. p. 9.

În 1890 se găseau de vînzare la Imprimerie Centrale du Midi, „Langlade et Mistral, *Le chant du latin, trad. en provensal par F.Mistral et en languedocien par A.Langlade, musique de Marquetti, arrangé pour quatre voix d'homme par F.Borne*, iar în iulie 1892, „Le Félibrige latin" recomanda lectorilor: *Le Pont de Narte* de Tașcu Iliescu; *Țării Occitaniei* de Alexandru Pop; *La voie lactée dans les traditions populaires du Midi de la France, du pays de Galles et de la Roumanie*, de A.Roque-Ferrier; *Urare către Occitania*, de V.A.Urechia etc., toate apărute la Imprimerie Centrale du Midi din Montpellier.

Sînt cîteva amănunte care, sperăm, își vor găsi utilitatea într-o viitoare istorie a relațiilor literare dintre România și Franța.

D. BOLINTINEANU ȘI PHILARÈTE CHASLES

TEODOR VÂRGOLICI

Dacă volumul *Brises d'Orient* al lui D.Bolintineanu, apărut la Paris în 1866, s-a bucurat de o bună primire din partea cercurilor literare franceze, aceasta s-a datorat și faptului că, potrivit unei practici editoriale perpetuate pînă azi, volumul a fost „lansat" de către una dintre cele mai proeminente personalități ale literaturii franceze din acea epocă, Philarète Chasles, care i-a închinat poetului nostru o elogioasă prefață. Relațiile lui D.Bolintineanu cu Philarète Chasles nu s-au limitat însă la obținerea acestei prefețe, ci au circumscris în sfera lor și nobilele eforturi pe care poetul, unul dintre cei mai apropiați sfetnici ai domnitorului Alexandru Ioan Cuza, le depunea pentru amplificarea și consolidarea prestigiului României peste hotare, în primul rînd în Franța.

După ce își traduce singur versurile în limba franceză, D.Bolintineanu le încredințează, spre a fi corectate, lui Ulysse de Marsillac, profesor și publicist francez stabilit în București, fondatorul gazetelor „La Voix roumaine", „La Voix de la Roumanie" și „Le journal de Bucarest". Nesatisfăcut însă de modul în care Ulysse de Marsillac s-a achitat de misiunea sa, D.Bolintineanu aspiră la un poet francez, intenționînd inițial să-l solicite chiar pe Lamartine. Prin intermediul lui George Marian, student în drept la Paris, care s-a dedicat cu pasiune tipăririi volumului *Brises d'Orient*, poeziile lui D. Bolintineanu sînt corectate, din punct de vedere al limbii franceze, de poetul Henri Cantel, un bun versificator, care le-a asigurat o sporită suplețe și acurateță.

Pentru ca volumul *Brises d'Orient* să aibă un ecou favorabil în Franța, făcîndu-se prin aceasta un bun serviciu însești literaturii române, D. Bolintineanu a stăruit în ideea de a fi recomandat cititorilor francezi printr-o prefață semnată de unul din numele ilustre ale epocii. La început apelează la Saint Marc Girardin, profesor la Sorbona și membru al Academiei Franceze. Acesta călătorise în Principatele Române, în 1836, relatîndu-și ulterior impresiile de călătorie în cele două volume *Souvenirs de voyages et d'études*, apărute la Paris în 1852-1853, iar apoi sprijinise Unirea și cauza românilor prin articolul *Les Principautés du Danube*, publicat în „Revue des deux mondes" din 15 noiembrie 1858. La 20 martie

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 41–47, BUCUREȘTI, 1970

1865, D.Bolintineanu îi scria lui G.Marian, la Paris : „Cît pentru S.Marc Girardin, aşi fi fericit dacă ar zice două vorbe de prefaţă şi i-aşi rămîne recunoscător mai ales că este omul care crează astăzi situaţiune literară". Neaflînd audienţă la Saint Marc Girardin, poetul îl ruga pe G.Marian, la 28 mai 1865, să se adreseze lui Léon Plée, un alt devotat prieten francez al românilor, secretarul redacţiei politice a ziarului „Le Siècle", venit în Principate în timpul domniei lui Cuza, de la care se pare că a primit unele misiuni cu caracter confidenţial. „Cu toate acestea — scria D.Bolintineanu lui G.Marian — eu aş ţine mai mult ca d. Léon Plée să facă o mică prefaţă, ca o recomandaţiune sau explicaţiune a cărţii cu viaţa autorului pe care ţi-o voi trimite şi nimic mai mult. Aceasta îmi va conveni mai bine decît forfanteriile lui St.Marc Girardin despre care sînt încredinţat că nu le va face pentru cartea mea". Dar şi această tentativă rămîne fără ecou.

În vara anului 1865, D. Bolintineanu întreprinde o călătorie la Paris, probabil din însărcinarea domnitorului Cuza, deoarece aici se preocupă de aflarea unei personalităţi care să accepte funcţia de corespondent politic, de sprijinitor şi apărător al intereselor României în presa franceză. Cu acest prilej solicită şi prefaţa pentru volumul său *Brises d'Orient*, de la aceeaşi personalitate franceză, care avea să fie Philarète Chasles.

La mijlocul secolului al XIX-lea, Philarète Chasles (1798-1873) era, într-adevăr, unul dintre cei mai iluştri reprezentanţi ai culturii şi literaturii franceze, profesor la Collège de France, publicist şi eseist, critic şi istoric literar, unul din întemeietorii literaturii comparate, autor a peste 30 de volume. Notorietatea sa în epocă a fost relevată de E.Margaret Phillips în teza de doctorat *Philarète Chasles, critique et historien de la littérature anglaise* (Paris, E.Droz, 1933), iar recent de către renumitul istoric literar şi comparatist francez Claude Pichois, în vasta sa exegeză în două volume *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du romantisme* (Paris, José Corti, 1965).

După ce se întoarce de la Paris, unde tratase cu Philarète Chasles problema prefeţei şi a corespondenţelor politice în favoarea României, D.Bolintineanu aşteaptă răspunsul definitiv al acestuia, prin intermediul lui G.Marian. Tînărul său prieten îi scria, din Paris, la 7 octombrie 1865 : „Peste o oră D.Chasles mă cheamă d-o parte, îmi luă braţul şi plecă cu mine prin grădină, întrebîndu-mă dacă mai am să-i spun ceva şi la răspunsul meu că nu doresc altceva decît a vedea odată prefaţa făcută, îmi adăogă că să vă spui că dînsul n-a luat propunerea Dv. de legère — ca să mă exprim pe limba sa — şi că s-ar simţi foarte onorat să poată aduce un serviciu ţerei noastre". Îmbolnăvindu-se, D.Bolintineanu nu-l poate înştiinţa îndată pe Cuza despre demersurile sale pe lîngă Philarète Chasles, în chestiunea corespondenţelor politice, mai ales că poetul nu mai deţinea nici o funcţie oficială. Abia la 16 octombrie 1865 îi scria lui G.Marian, la Paris, că a intervenit pe lîngă Cuza pentru a-i oferi lui Philarète Chasles misiunea de corespondent politic, mai avantajoasă decît aceea de supraveghetor al bursierilor din capitala Franţei, deţinută pînă atunci de Roger Collard : „ Acum să vorbim de treaba lui Ph.Chasles. Îndată ce am venit în Bucureşti am căzut bolnav de friguri, ceea ce m-a întîrziat. N-am putut să văz pe domnitor ; cu toate astea i-am scris D.ieri. Seara a adunat Consiliul de Miniştri ca să dezbată asupra mijloacelor de a da d-lui Chasles

o misiune. Nu cunosc încă rezultatul dezbaterilor consiliului, pentru aceea nici n-am răspuns d-lui Chasles, voind a-i răspunde cu succes. Trimite-i vorbă că ieri seară Consiliul de Miniştri au dezbătut chestiunea şi am să-i scriu eu rezultatul acestor dezbateri pe care le cred că vor fi mulţumitoare, căci domnitorul ţine mult la Chasles. În toate cazurile, el nu poate fi numit în locul lui Roger Collard, căci acel loc s-a dat altuia şi leafa lui a scăzut la 2000 franci pe an, căci d-acolo îţi dă d-le. Sper să fie numit ca corespondinte politic cu bună retribuţiune". La 8 noiembrie 1865, G.Marian îl informează pe D.Bolintineanu că Philarète Chasles acceptă misiunea pe care intenţiona să i-o încredinţeze Cuza, însă fără titulatura prea frapantă de „corespondent politic". Văzînd însă că guvernul de la Bucureşti întîrzie să ia o hotărîre definitivă, D.Bolintineanu încearcă să menţină încrederea şi simpatia lui Philarète Chasles prin organizarea vînzării, în librăriile de la noi, a cărţilor acestuia şi soţiei sale, M-me Romieu, autoarea volumului *Des paysans et de l'agriculture en France au XIX-e siècle* (Paris, 1865). În acest sens, G. Marian îi scria lui Philarète Chasles, în numele poetului nostru: „Avant de finir ma lettre, j'ajoute que M.Bol. sera très honoré d'en avoir une de votre part qui pourra lui permettre de vous rendre un service en s'adressant à une libraire de Bucarest pour faire repandre quelques volumes traitant l'agriculture, l'œuvre si interessant fait par l'auteur si aimable que j'ai eu l'honneur de connaître".

În cele din urmă, la insistenţele lui D.Bolintineanu pe lîngă domnitor, guvernul e de acord de a-l subvenţiona pe Philarète Chasles, pentru a întreţine în presa franceză interesul şi simpatia faţă de cauza românilor şi domnia lui Cuza. Evitînd să-i comunice oficial lui Philarète Chasles această hotărîre, poetul îi încredinţează tot lui G.Marian delicata misiune, cum rezultă din scrisoarea celui din urmă adresată profesorului de la Collège de France : „La distance et le rapport qui existe entre Mr. B. et moi me defendent de juger pourqoi il ne vous écrit pas, mais m'obligent en même temps de vous informer dans quelques endroit que vous soyez de tout ce qu'il me dit dans sa confidente lettre. Je ne ferai, M.tr.M., que copier ce que M. B. me charge de vous dire sans employer avec votre permission la langue diplomatique qui me fait défaut. M.le Ministre des Affaires Etrangères est venu chez M.B.pour lui dire qu'il a l'ordre du Prince à vous donner six ou huit mille francs par année, non pour louer le gouvernement mais en exilant, selon votre désir, le titre de correspondent politique, pour soutenir en principe les droits du pays en écrivant de temps en temps dans les *Débats* et autre revistes (sic !) et même dans les brochures, dont leur impression sera payée à part ; seulement M. le Ministre ne sait pas si vous y consentez. Aussi, Mr. B. a l'honneur de vous prier par moi de vouloir bine lui ecrire si vous êtes content d'une remuneration de six ou huit mille fr. par année et si vous acceptez cette condition. De mon coté, dans le désir de vous prouver que les paroles du jeune intermediaire assez discret et assez muet, qui voudrait meriter une fois votre confiance, n'étaient pas volants, je vous en supplie d'écrir immédiatement à M. B une lettre à ce sujet afin qu'il puisse assurer M. le Ministre que vous acceptez et puis M. le M.angajera de suite notre Agent de Paris s'entendre confidentielement avec vous sur ce point et finir plus vite cette affaire promise.

Les paroles roumaines ne s'enfuient jamais. Daignez, M.très honoré M.m'informer si vous voulez bien écrire encore à M.B. qui me demande

une reponse subite afin que sache ce qu'il faut lui dire et agreez toujours mes hommages les plus respectueux avec les quels je suis votre très humble et très obeissant serviteur". La 15 noiembrie 1865 D.Bolintineanu îi scrie din nou lui G.Marian, uşor voalat, pentru a grăbi, cu delicateţea necesară, răspunsul lui Philarète Chasles : „Ceea ce ţi-am scris să zici confidenţial lui Philarète, grăbeşte a o face. Cît ? Unde o să scrie şi dacă o să scrie desigur ? Dar în mod mai delicat, ca să nu se supere omul acesta".

Cu toate demersurile lui D. Bolintineanu, Philarète Chasles întîrzie şi prefaţa la *Brises d'Orient* şi răspunsul privitor la misiunea pe care voia să i-o încredinţeze Alexandru Ioan Cuza. De aceea, la 13 decembrie 1865, poetul îi scria din nou tînărului şi entuziastului său compatriot, la Paris : „Ştii că nu trebuie să avem aerul de a cere milă. Eu însă voi face pentru el ce am promis. Aştept să-mi răspundă dacă voieşte sau poate să scrie cîte ceva în *Débats* sau nu, căci ţin aici mult a vedea măcar două rînduri în acea foaie şi ei sînt dispuşi a face sacrifice". Pentru a avea certitudinea că Philarète Chasles acceptă propunerea lui Cuza, D.Bolintineanu îi solicită o intervenţie concretă în presa franceză, de acută însemnătate pentru domnitorul român şi prestigiul ţării noastre. În timp ce Cuza era plecat la băile de la Ems, pentru a-şi îngriji sănătatea, opoziţia profită de această împrejurare şi agită spiritele nemulţumite, organizează, la 3/15 august 1865, un fel de răscoală a vînzătorilor ambulanţi, pune la cale asediul primăriei, ceea ce atrage intervenţia armatei, incidentul soldîndu-se cu morţi şi răniţi. Ca urmare, vizirul Fuad-paşa trimite domnitorului Cuza o scrisoare insolentă, dîndu-i dispoziţii impertinente.Domnitorul român răspunde însă cu demnitate, printr-o scrisoare publicată în „Monitorul oficial" din 11 noiembrie 1865, apărînd autonomia ţării, respingînd pretenţiile dictatoriale şi amestecul Porţii Otomane în treburile interne ale României. Pentru a face cunoscută pe plan european atitudinea şi scrisoarea lui Cuza către Fuad-paşa, D.Bolintineanu, la sugestia lui Baligot de Beyne, secretarul domnitorului, îl roagă pe Philarète Chasles să o publice în „Journal des débats", această acţiune urmînd să constituie răspunsul tacit al profesorului de la Collège de France faţă de propunerea venită din partea românilor. În aceeaşi scrisoare din 13 decembrie 1865, D.Bolintineanu îl informa pe G.Marian: „Baligot a venit ieri la mine şi m-a întrebat, nu este cu putinţă ca prin tata Philarète să se tipărească scrisoarea domnitorului către vizir ? I-am răspuns că n-am primit încă răspunsul lui Philarète la întrebările făcute de mine, la care are a răspunde categoric şi că eu, îndată ce voi primi un răspuns pozitiv, îl voi comunica. Cu toate astea tata Philarète ar putea reproduce acea scrisoare vizirială în *Débats*, cauza lui este cîştigată aici, sau dacă nu în *Débats*, cel puţin în alt jurnal sau broşură. Ia vorba cu el, dar cu sul subţire şi diplomatic, întrebuinţînd fineţe ascunsă ca să nu se rănească muritorul". La rîndul său, G.Marian îi comunica, de îndată, lui Philarète Chasles, la 26 decembrie 1865 : „Tout est pour le mieux ! Voila ce que Mr.B. me charge de vous dire dans la lettre que je viens de recevoir à l'instant-même. On tient beaucoup à votre personne, si savante, si distinguée et si désintéressée. Le Sécretaire du Prince s'est rendu chez M.B.pour lui demander si c'est possible d'inserer, par votre influence, dans le journal dont nous avons parlé, la lettre du Prince adressé au vizir, cette lettre pleine de dignité et qui prétand de la Turquie à respecter notre autonomie. M.B. a repondu qu'il

n'a pas encore reçu votre lettre d'acceptation. Cependant en ettendane M.B. a cru necessaire de m'écrire que si vous pouviez reproduire cette lettre dans le journal en question ou même dans un autre on verrait que vous avez bien voulu accepter, la cause serait gagnée surtout lorsqu'on est disposé à faire même des sacrifices pour votre noble mission".

Se pare însă că Philarète Chasles nu a putut îndeplini dorinţa lui Cuza de a-i publica scrisoarea către vizirul Fuad-paşa, în „Journal des débats". În scrisorile schimbate ulterior între D. Bolintineanu — G. Marian — Philarète Chasles nu se mai aminteşte de această chestiune, totul limitîndu-se la obţinerea prefeţei pentru *Brises d'Orient*. Văzînd că Philarète Chasles întîrzie prefaţa, D. Bolintineanu îi scrie lui G. Marian să publice volumul fără prefaţă. G. Marian îi comunică întocmai dispoziţia poetului nostru, dar, cu diplomaţie, încearcă să-l măgulească pe Philarète Chasles. În scrisoarea pe care i-o adresează, la 17 ianuarie 1866, reproduce mai întîi dispoziţia lui D.Bolintineanu: „Si à la fin de l'impression vous ne recevez pas la préface, etant peut-être une promesse arrachée, publiez l'ouvrage tout de même", după care adaugă : „Mais moi, convaincu, mon respectable Monsieur, de votre généreuse âme de la noblesse de caractère qui vous personifie et rassuré par plusieur de vos aimables lettres que j'aurai cette préface, j'ai eu la hardiesse, hasardée peut-être, de lui annoncer que cette fois-ci, pour la première fois, je ne suivrai pas son conseil.

Aujourd'hui, mon très respectable Monsieur, pardonnez-moi si j'ose vous demander votre dernier mot à ce sujet. Que me conseillez-vous à faire? Avant de passer autre j'ai cru nécessaire et prudent de vous demander votre avis car le rôle que j'ai l'honneur d'avoir envers Mr.Bolintineanu, que je respecte, et envers vous, que je venère, m'oblige à le remplir conscieusieusement et je ne vous demande que votre indulgence pour me pardonner de mon importunité". În sfîrşit, la 24 februarie 1866 G.Marian îi comunică lui D.Bolintineanu că a obţinut prefaţa lui Philarète Chasles, iar la 10 martie 1866 îl înştiinţează că volumul *Brises d'Orient* a apărut.

Prefaţa elogioasă a lui Philarète Chasles a avut un viu ecou în ţara noastră. La numai cîteva zile de la apariţia volumului *Brises d'Orient*, ziarul „Reforma", în nr. 18, din 13 martie 1866, p.2, o reproduce în întregime, în traducere românească, însoţită de acest comentariu : „D. Dimitrie Bolintineanu a tradus şi tipărit poeziile sale în limba franceză. Priimirăm un exemplar prin poştă de la Paris. Aceste poesii sunt precedate de o prefaţă de unul din cei dintîi critici francezi, D. Philarète Chasles, profesor la Collegiul Francii şi conservator al bibliotecii Mazarine". De asemenea, prefaţa e reprodusă şi în „La voix de la Roumanie", în nr. 22, din 4 aprilie 1866. Românii macedoneni, sensibili la cuvintele spuse asupra lor de Philarète Chasles în prefaţă, redactează o scrisoare de mulţumire, pe care i-o transmit prin intermediul lui D.Bolintineanu. În martie 1866, poetul îi scria lui G. Marian : "Am primit cartea ce mi-a trimis prin poştă. Înainte de toate spune d-lui Philarète Chasles că-i mulţumesc foarte mult pentru graţioasa prefaţă. Am întîrziat a-i răspunde pînă poimîne din cauză că colonii români macedoneni din Bucureşti, văzînd că în prefaţă se vorbeşte atît de bine de ţara lor, au făcut o scrisoare de mulţumire către d.Chasles, suscrisă de toţi şi aştept ca să o suscrie toţi şi să i-o trimit". Iar în scrisoarea

următoare, preciza : „Primește o scrisoare către d.Chasles împreună cu adresa macedo-românilor pe care i-o vei da singur".

După detronarea lui Cuza, la 11 februarie 1866, D. Bolintineanu nu renunță la ideea sa de a-i încredința lui Philarète Chasles o misiune semioficială, în favoarea românilor, remunerată de guvern. În scrisoarea adresată lui G.Marian, în martie 1865, îl informa : „Împrejurările politice nu au putut schimba ideea mea de a încredința d-lui Chasles ceea ce i s-a promis, dar a făcut a se întîrzia din cauza nehotărîrii încă a unui guvern stabil". D.Bolintineanu consideră că momentul potrivit pentru a obține din partea guvernului român asentimentul față de misiunea proiectată a fi încredințată lui Philarète Chasles, îl constituia intenția acestuia de a ține la Collège de France un curs despre literatura română. În „Buletinul instrucțiunii publice" din 1-31 martie 1866, p. 406, se publica următorul anunț : „Cu cea mai viă plăcere anunciăm că D. Philarète Chasles, celebrul profesor la Collegiul de Francia în Paris, urmează a deschide un curs de istoria literaturii române ; el mai cu seamă va vorbi despre poesia română. Eaca a treia universitate mare în care frumoasa noastră limbă va fi admirată în producerile sale literarii". Poetul nostru spera ca Philarète Chasles să fie numit în mod oficial, de către guvernul român, profesor de literatură română la Sorbona, așa cum, în 1863, italianul Vegezzi Ruscalla primise o subvenție ca să țină un curs de istorie și literatură română la universitatea din Torino. În aprilie 1866, D. Bolintineanu îl ruga pe G. Marian să-i comunice lui Philarète Chasles : „Te rog a-i spune în particular că este o bună idee care a făcut zgomot aici că d. Chasles va face un curs de literatură română la Sorbona. Făcînd aceasta poate că guvernul de aici îl va numi ca pe Ruscalla profesore".

Într-adevăr, la 20 martie 1866 Philarète Chasles ține la Collège de France o prelegere despre poezia română, în care analizează pe larg versurile lui Bolintineanu din *Brises d'Orient*. Prelegerea s-a tipărit mai întîi în „Revue des cours littéraires", troisième année, numero 29, 16 Juin 1866, p.473. În traducere românească integrală a apărut în „Buletinul instrucțiunii publice" din 1-30 iunie 1866, p.508, cu notele lui V.A.Urechia. Se reproduce apoi în „Trompeta Carpaților", an. IV, nr. 464, 20 octombrie 1866, p. 1851, cu acest comentariu : „D. Philarète Chasles, unul din cei mai mari critici ai secolului XIX-lea, profesore de literatură la collegiul de Francia, și prim-bibliotecar al Institutului Franciei din Paris, ingeniosul și spiritualele șef al unei școale care este a sa propriă, unde cugetările philosofice se mărită cu plăcutul; fiul generalului din marea revoluțiune franceză, amicul lui Chateaubriand, autorele a patrusprezece volume și a unor opere de mare însemnătate ce sunt sub tipar în acest moment ; pe cînd toate națiunile în Europa pare că-și a dat vorba să arunce asupra Românilor vălul mortuariu, vine, apucă și rupe acel văl cu uă mînă cutezătoare, și zice Europei latine : Aici este un popul latin și populii latini nu mor ! Acest popul latin, această sentinelă a Romei, uitată, abandonată, nu are spre a-și mărturisi viața sa latină, decît urmele Romanilor în limba sa; limba, D. Philarète Chasles cutează să iea de mînă acest popor latin și, nu să-l ducă pe la ușele miniștrilor Franciei, nici prin antecamerele jurnaliștilor politici, mai dificili de a fi văzuți decît miniștrii, deară la collegiul Franciei, în acest focar al ideelor de civilizațiune, care a dat Franciei atîta lumină, atîta gloriă ! Da, d. Philarète Chasles este singurul fran-

cez din familia zeilor celor mai sus-puşi în literatură, care a introdus în şcoalele Franciei ideea că există uă limbă română-latină. Atragem luarea aminte a actualului ministru de la Instrucţiunea publică şi îl rugăm să se gîndească a pune şi pe d.Chasles în rîndul celor care au obţinut naturalizaţiunea mare". Iar în final, pleda pentru ideea ca Philarète Chasles să fie subvenţionat de guvernul român, ca şi Vegezzi Ruscalla, pentru a ţine la universitatea din Paris un curs despre literatura română: „Pretindem de la d-l Strat a face cu d.Chasles în Paris, ceea ce a făcut d.Tell cu d. Ruscalla în Turin".

Intrînd în dizgraţie politică, după detronarea lui Cuza, D.Bolintineanu nu mai poate acţiona în sensul dorit. La 20 septembrie 1866, îi scria lui G.Marian: „Dacă vezi pe d.Chasles nu înceta a mă rechiema în memoriea sa şi a-i repeta toate mulţumirile şi recunoştinţa mea pentru cele ce a făcut în privinţa poeziilor mele, cum şi părerea de rău ce am că mi s-a stricat planul cu cele întîmplate la 11 februarie. Acum trebuie să treacă timp ca guvernul să poată gîndi a face o catedră de literatură română la Paris, căci nu are parale, reduce bugetul pretutindeni, întinde în dreapta, în stînga şi degeaba, gaura rămîne, ba încă creşte".

Împrejurările politice nevaforabile de după detronarea lui Cuza nu i-au mai permis lui D.Bolintineanu, din păcate, să-şi realizeze nobilul său proiect, de a-i încredinţa lui Philarète Chasles un curs de literatură română la universitatea din Paris.

O STRUCTURĂ A DRAMATURGIEI ISTORICE ROMÂNEȘTI
(de la începuturi pînă la Vlaicu-vodă și Apus de soare)

DESPINA TOMESCU

Rîndurile de față sînt o reluare concluzivă asupra dramaturgiei române pe teme istorice scrisă în secolul al XIX-lea; am întreprins o analiză de detaliu asupra aproape fiecărei lucrări dramatice în temă din perioada anunțată, operînd la diverse nivele dramatice: nivelul întregului piesei, nivelul intrigii, nivelul personajelor și nivelul scenelor și replicilor. Vom încerca acum, pe baza elementelor obținute prin analiză, sinteza, reconstrucția la nivelul maximei generalizări: trăsăturile caracteristice, specifice, ale peisajului dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea. În perspectiva aceasta, măreția capodoperelor de la începutul celuilalt secol — *Apus de soare* și *Vlaicu-vodă* — își va reface adevărata și legitima genealogie. Ceea ce dorim a oferi este o schemă compozițională specifică a dramaturgiei românești pe teme istorice în perioada ei clasică, ale cărei trăsături se conturează și se stabilesc în secolul al XIX-lea și pe canavaua căreia se realizează *Vlaicu-vodă* și *Apus de soare*. E de la sine înțeles că în formă absolută — pură și completă — schema aceasta nu se va întîlni niciodată în lucrările noastre dramatice. Prin tot materialul concret al dramaturgiei istorice din secolul al XIX-lea românesc se realizează însă o structură specifică ideală, din care elemente — mai multe sau mai puține, principale sau secundare—vor intra cu obligativitate în structura reală a fiecăreia dintre lucrările în discuție. Trăsăturile schemei propuse se vor verifica mai frecvente, cu mai mare acuratețe și unitate între ele, tocmai în cele mai naive lucrări, în lucrările de serie. Ca pretutindeni, culmile, evadînd, își cîștigă propria individualitate; dar și aici, în canavaua originală se întîlnesc inserții ale schemei specifice, mai evidente sau mai puțin, la diverse nivele dramatice, refăcînd sau spărgînd unitatea ansamblului; e, în primul rînd, cazul scrierilor lui Alecsandri și Hasdeu (*Despot-vodă*, *Fîntîna Blanduziei*, *Femeia*, *Răzvan și Vidra*).

Există, desigur, un raport de cauzalitate pentru elementele suprastructurii specifice. Se manifestă fie în interiorul însuși al structurii, fie într-o relație cu exteriorul, în care cauza este externă structurii iar efectul este element component ei, la un nivel sau altul.

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 49–61, BUCUREȘTI, 1970

Principalul element determinant, intern, se găseşte în problema semnificaţiei. Semnificarea evenimentelor istorice pare condiţia şi trăsătura nelipsită şi principală aproape tuturor lucrărilor dramatice ce s-au scris dintotdeauna pe subiecte istorice, cu cît înaintăm spre zilele noastre mai evidentă şi mai accentuată. Antichitatea realiza o semnificare pe care nici n-o simţea ca atare, o semnificaţie concretă şi generală, uman filozofică în varianta mitică: imposibilitatea umană de a-şi făuri propria soartă, jocul factorilor interni, proprii fiecărui individ, cu al factorilor externi, de neînţeleasă cauzalitate, în guvernarea existenţei umane individuale se traducea în forma determinării prin destin — forţa externă — la rîndu-i determinat prin vina tragică — elementul intern, individual. Clasicismul renunţa la raporturile cu exteriorul, semnificînd materialul istoric din punctul de vedere al sufletului omenesc: semnificarea clasică mergea la esenţa ultimă a omenescului, căuta schema sufletească bidimensionată dincolo de care omul nu există — raţiunea şi afectul. Declarîndu-le război, romanticii nu făceau decît să-şi continue predecesorii, nuanţînd acolo unde aceia descoperiseră esenţialul: îi interesa complexitatea, mergînd pînă la contradicţie, a sufletului omenesc, aspectele individual generale pe care esenţa umană le poate lua, într-un cuvînt, nuanţele majore ale acestei esenţe eterne. Trecînd, evident, dincolo de estetic, semnificaţiile acestea rămîneau, oricum, implicite literarului; respectul pentru domeniul în care intrau asemenea idei nici nu se punea în discuţie, iar bătăliile se dădeau în numele lui. Faţă de toate marile literaturi cu care de obicei se compară, în dramaturgia istorică românească semnificaţia materialului istoric îşi aduce noutatea. Semnificarea e politică şi nu uman psihologică. Dar, un interes politic al materialului istoric prezentat se întîlneşte şi în drama Sturm und Drang-ului, ba chiar, uneori, în drama romantică franceză[1]. Acolo însă, ca în toate cazurile semnificării — fie ea uman psihologică, fie politică — interesul ideii e implicit literarului. Semnificarea politică a teatrului nostru istoric e explicit extraestetică. La noi n-a existat o bătălie pentru literatură, ci o bătălie politică social-naţională. Începută printr-o luptă culturală — cînd literatura era încă mai aproape de sine, cînd se scria pentru a se scrie şi, eventual, a vehicula anume cunoştinţe concrete — lupta politică social-naţională e contextul în care literatura noastră creşte şi se dezvoltă, în care ea e parte componentă ca scop — a ne crea propria literatură — şi ca mijloc — a pune în circulaţie, prin intermediul acesteia, ideile la ordinea zilei. Astfel că la începuturile ei propriuzise — perioada '48-ului — literatura română are o funcţionalitate în afara ei înseşi, extraestetică. Conştiinţa de sine a literaturii noastre se trezeşte abia mai tîrziu, prin deceniile 7-8, cînd Junimea începe lupta pentru estetic, adevărata bătălie literară. Obişnuinţele dobîndite prin funcţionalitatea din afara propriului domeniu durează însă pînă tîrziu şi în dramaturgia noastră istorică poate mai mult decît în celelalte genuri literare. Printre primele noastre lucrări dramatice sînt cîteva al căror interes general nu trece de materialul istoric pe care autorul îl avea de comunicat — aşa-zisele drame istorice ale lui Asachi[2] — sau de finalitatea pseudoeste-

[1] Ne referim la *Burgravii*.

[2] *Petru Rareş Vodă* (reprezentată, prima parte, în 1837, publicată, prima parte, în 1853, şi, partea I şi a II-a, în 1863), *Voichiţa de Romanie* (1863), *Elena Dragoşu de Moldaviea* (1863).

tică, spectaculară, din încercările izolate și fragmentare de operă — a lui Heliade[3] — și de operetă — a lui Halepliu[4]; nu este mai puțin adevărat că și acestora li se inserează, la nivele subordonate întregului (mai ales de scenă și replici) valori funcționale politice (conținute în situații și declarații patriotice). De aici încolo, semnificarea politică devine, cu rare excepții, indispensabilă. Patriotismul: *Mihu* de N. Istrati[5], *Vîrtutea străbună* de Dimitriade[6], *Vornicul Bucioc* de V.A.Urechia[7], *Moartea lui Mihai* de Halepliu[8]; independența: *Mihai Viteazu dupe bătălia de la Călugăreni* de Bolintineanu[9] *Alestar* de Baronzi[10]; tirania domnească: *Blestemul* de Dimitriade[11], *Ștefan Vodă cel Berbant* de Bolintineanu[12], sau — invers — perfecțiunea bunului stăpînitor: *Curtea lui Neagoe-vodă* de V. A.Urechia[13], *Constantin Brîncoveanu* de Antonin Roques[14]; trădarea: semnificație abundentă la îndureratul Bolintineanu etc. — alte probleme speciale. În majoritatea cazurilor chiar și acele lucrări care pornesc intenționat către un alt interes al semnificației nu reușesc pînă la urmă a se sustrage interesului politic; chiar și acele lucrări care împrumută subiecte din alte istorii naționale nu scapă semnificării politice. La diverse nivele, cu mai mare sau mai mică adîncime, interesul politic pătrunde aproape în toate aceste încercări. Cînd Halepliu pornește pe un subiect din istoria Portugaliei nu realizează altceva decît fabula „miniștrilor" într-un stat[15]. Tragediile încercate de Șoimescu și Roșca, pe subiecte de istorie românească, dublează semnificația umană tragică, reală sau mimată, cu aceea politică: glorificarea domnului martir pentru creștinătate (*Constantin Brîncoveanu*[16]), alegoria formării poporului român (*Diurpaneu*[17]), tirania și patriotismul (*Lăpușneanu, domnul Moldovei*[18]). Ceva mai mare independență de semnificarea politică și de consecințele ei cîștigă o serie din piesele scrise, în majoritatea cazurilor, după 1869-1870, sub directa sau indirecta influență a Junimii, piese în care precumpănește orientarea spre interesul estetic. Astfel sînt încercările tragice pe subiecte de istorie universală, *Pygmalion*[19] și *Amilcar Barca*[20] ale lui Bengescu-Dabija și *Rhea Silvia*[21] lui Scurtescu. În maniera dramei romantice, complet sustrasă funcționalității politice extraliterare — *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsan-

---

[3] *Mihaiu, Fragment d'operă, în ajunul bătăliei de la Călugăreni*, București, 1848.

[4] *Fragment de operetă a lui Ștefan-vodă. O linie trasă în ajunul bătăliei de la Valea Albă la anul 1484*, Iași, 1850.

[5] *Mihu, O trăsătură din resbelul lui Ștefan cel Mare cu Matei Corvin, regele Ungariei*, Iași, 1850.

[6] București, 1864.

[7] În vol. *Teatru—Drame*, tomul I, București, 1878.

[8] *Moartea lui Mihai Viteazu la Torda*, București, 1854.

[9] București, 1868.

[10] Galați, 1878.

[11] București, 1870.

[12] București, 1867.

[13] În *vol. cit.*

[14] București, 1872.

[15] *Don Sanji II, regele Portugaliei*, București, 1857.

[16] *Constantin Basarab Brîncoveanu*, de Ion N. Șoimescu, București, 1877.

[17] *Diurpaneu, ultimul Decebal al Daciei*, de Ion N. Șoimescu, București, 1879.

[18] București, 1884.

[19] *Pygmalion, regele Feniciei*, București, 1886.

[20] *Amilcar Barca, generalisim al Cartaginei*, București, 1894.

[21] *Rhea Silvia*, București, 1873.

dri. Încercarea similară precedentă, *Grigore vodă*[22] a lui Depărăţeanu, absolută pastişă pe modelul dramei romantice franceze, nu reuşise să se degaje complet de semnificarea politică; tot ce putuse să facă fusese s-o treacă pe planul doi, suprapunîndu-i una general umană. Situaţia însăşi a primei drame a lui Alecsandri, *Despot-vodă*, era similară: semnificarea politică funcţională în contemporaneitate era inserată semnificării politice uman — romantice intenţionate — fatalitatea destinului istoric. În fine, cu totul independente — pastişele shakeaspeariene ale lui Bodnărescu: *Lăpuşneanu*[23] şi *Rienzi*[24]. Categorie oarecum separată face teatrul istoric, tendenţios etic, al lui Slavici. Capodoperele înseşi, slujeau interesului politic naţional: glorificarea domnului patriot — *Apus de soare* — şi apărarea existenţei noastre naţionale — *Vlaicu-vodă*.

Aşadar, un prim determinant al structurii specifice în dramaturgia românească stă în planul semnificaţiei. Aceasta îşi are diversele consecinţe în planul semnificanţilor organizaţi la diferite nivele ale structurii dramatice. Nu toate caracteristicile de la nivelul semnificanţilor se pot explica prin numai raportul de cauzalitate cu aspectul specific (politic) al semnificaţiei. Intervin cauzele externe anterior anunţate. Principale şi evidente dintre acestea ni se par:

Copilăria, lipsa de experienţă generală a literaturii noastre şi a dramaturgiei în special.

Celălalt factor: modelele literare universale folosite. Preponderent este modelul dramei romantice franceze — încheiată, dar nu încă depărtată, la data cînd primele noastre piese istorice apăreau — şi al melodramei. Partea de tehnică dramatică propriu-zisă era modelată cel mai des după exemplul acestora; semnificaţia era deplasată după interesul românesc. La începuturile dramaturgiei noastre, prin deceniile 5 şi 6, se constată o oarecare înclinaţie către formele spectacolului complex, cît mai complex. Heliade încearcă o operă şi Halepliu o operetă. Sînt introduse frecvent în piese pasaje cîntate, arii şi cor; nu numai influenţa vodevilului — specie uşoară — este de amintit aici, ci coincidenţa situaţiei de la noi cu un model absolut similar din occident: se practica introducerea cîntecului în specia serioasă, gravă, a dramei; „drama cu cîntece" era la modă în Franţa şi două dintre acestea, *Don Cesar de Bazan* a lui Dumanoir şi Dennery [25] şi *Artour ou seize ans après* de Dupenty, Fontan şi Davigny, sînt atestate în repertoriul teatrelor noastre din acea perioadă (trupa lui Caragiali în 1852—1853) [26], foarte probabil fiind că s-au jucat şi altele asemănătoare. De aici încolo modelul dramei romantice franceze cîştigă teren şi, după ce precumpănise între micile oscilaţii din deceniul 6, domină, fără aproape nici o concurenţă, pe cel de al 7-lea şi bună parte din al 8-ulea. Cînd, de pe la 1870 încolo, apare tentaţia altor modele, drama romantică nu pierde prea mult teren. Elementele ei, în acel moment intrate în canonul dramei româneşti specifice, pătrund cel mai adesea în schema tragediilor pe care Scurtescu — *Rhea Silvia* —, Şoimescu — *Constantin Brîncoveanu* şi *Diur-*

[22] Bucureşti, 1864.
[23] *Lăpuşneanu-vodă*, 1884.
[24] Iaşi, 1888.
[25] Paris, 1844.
[26] Cf. Ion Horia Rădulescu, *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Sibiu, 1943.

paneu —, Roșca — *Lăpușneanu* — încearcă a le oferi literaturii române; chiar și *Pygmalion* și *Amilcar Barca* de Bengescu Dabija, traduceri sau nu de tragedii din secolul al XVIII-lea francez, sînt pline de elemente romantice.

În conformitate cu semnificarea politică și cu funcționalitatea ei extraestetică evidentă, cu interesul moralizator direct pentru contemporaneitate, structura piesei istorice ia aspecte caracteristice. Spectatorul nu putea fi lăsat să aleagă singur semnificația, să înțeleagă sau nu, să greșească poate; o anumită noțiune, importantă, steag de luptă în epoca '48-ului, trebuia oferită clar: structura piesei istorice ia de aceea forme didactice. Dezvoltînd demonstrația în fața spectatorului și silindu-l astfel să asiste la elaborarea unei noțiuni-concluzie, de fapt valorificarea unei noțiuni dinainte constituite, unele lucrări iau o structură fabulistică. Acțiunea de pretext istoric prezentată spectatorilor este o alegorie la ideile politice ale vremii, completată sau nu în final cu morala explicită a fabulei. *Mihu*, prima noastră lucrare dramatică publicată, este o alegorie patriotică; *Don Sanji II* a lui Halepliu e demonstrația alegorică a „miniștrilor", dregătorilor, într-un stat. *Vîrtutea străbună* și *Blestemul* lui Dimitriade sînt două fabule complete — alegoria patriotismului și, respectiv, a tiraniei, încheiate, ambele, cu morala fabulei: rezumare concluzivă și explicită a ideii comunicate; *Măria sa vodă și porcarul* [27] și *Banul Mărăcine* [28] ale lui V. A. Urechia au, tot astfel, formă fabulistică completă; melodramele istorice ale lui Roșca și Dabija Bengescu, *Fata de la Cozia* [29] și *Radu III* [30], se rotunjesc în aceeași formă: alegoria urmată de morala explicită; tendință fabulistică, ratată sau concretizată, au și dramele istorice ale lui Bolintineanu. Și *Vlaicu-vodă* însăși, ce este altceva decît fabula perfectă și rotundă a datinei, acel simbol al ființei naționale românești, mereu în luptă, de-a lungul istoriei, cu cotropitorii barbari sau subtili, înarmați cu spada sau cu religia; acțiunea dramei urmărește un aspect concret devenit simbolic — alegoria — al acestei lupte; iar concluzia finală cade explicit:

„Drag norodul meu
Ține datina străbună ca credința-n Dumnezeu
E nemernic cine-o uită ! Datina e legătura
Sfîntă între domn și tine" [31].

Celălalt mod didactic constă în comunicarea directă, explicit moralizatoare, a noțiunilor complet constituite. Deja din forma fabulelor dramatice apărea, în cursul demonstrației valorificării noționale, punctarea explicită a noțiunii sau aspectelor noțiunii în cauză. Era extrem dezvoltată într-unele — dramaturgia lui Bolintineanu în general — mai dezvoltată într-altele — *Vîrtutea străbună* a lui Dimitriade — mai puțin — *Fata de la Cozia*, *Radu III* — sau de loc dezvoltată — *Blestemul* — în celelalte. O sumă de lucrări dramatice sînt specializate numai pe acest mod, al directei oferte naționale, al moralizării ideologice afișate. E cazul cu *Moartea*

[27] În vol. *Teatru—Drame*, tom. I, București, 1878.
[28] *Ibidem*.
[29] București, 1884.
[30] Iași, 1875.
[31] Al. Davila, *Vlaicu-vodă*, București, 1921, p. 175.

lui Mihai a lui Halepliu, *Alestar* a lui Baronzi, *Curtea lui Neagoe vodă* a lui Urechia, *Constantin Brîncoveanu* a lui Roques etc. Concret, modalitatea aceasta duce la hipotrofierea conflictului dramatic integral, sau numai a conflictului politic; în asemenea situații acțiunea nu mai există, — *Moartea lui Mihai* — sau e minimă și neunitară — *Curtea lui Neagoe-vodă* — sau e obținută printr-un alt aspect, erotic, dublînd aspectul nedramatic al politicului — *Alestar*. În schimb, exprimarea directă a ideilor dezvoltă lirismul. Absența conflictului! Abundența lirismului! Piesa noastră istorică e adeseori complet nedramatică.

Dar aici intră în concurență și celelalte cauze: alături de aceea a semnificației, slaba experiență — generală a literaturii și dramaturgiei românești, și individuală, a multora dintre autori (nu mai punem la socoteală lipsa valențelor creatoare deosebite) — la care se adaugă și modelul romantic, principal în dramaturgia noastră istorică. Ni s-au evidențiat (în urma analizei concrete) trei procese succesive, prezente sau nu toate în fiecare lucrare, în depărtarea de la dramatic a piesei istorice românești.

O primă condiție [32] — condiția esențială a dramaticului — este ca faptele prezentate scenic să se constituie unitar și logic în perspectiva unui conflict — de orice fel, intern: sufletesc, psihologic, intelectual; extern: politic, social, național etc., etc., dar existent, real și logic din punctul de vedere dramatic — un conflict care să dea faptelor unitate și să susțină interesul receptorului, spectator sau cititor, într-o unică direcție, fie ea complexă, simplă sau chiar simplistă. Din acest punct de vedere se pot cita cîteva lucrări în care interesul conflictului e într-adevăr unitar și real: *Elena Dragoșu de Moldaviea* a lui Asachi — un conflict între cele două rivale, Sofia și Elena; *Moartea lui Radu VII* de Șoimescu [33], condusă încîlcit, dar în direcția unui conflict unitar; *Vîrtutea străbună* a lui Dimitriade — un real conflict psihologic (realizarea lui mediocră nu ne interesează deocamdată); tot pe unica perspectivă a unor conflicte exterioare se dezvoltă faptele în *Măria sa vodă și porcarul*, *Fata de la Cozia* și *Radu III*. Majoritatea lucrărilor sînt însă fie total lipsite de conflict, fie cu un conflict lipsit de unitate. Datorită inexperienței și finalității ideologice abuzive, hipotrofia conflictului ajunge în cîteva cazuri la completa lui dizolvare: *Petru Rareș* și *Voichița de Romanie* ale lui Asachi, *Moartea lui Mihai* a lui Halepliu, *Văduva Carpaților* a lui Tăutu. Un loc aparte au ocazionalele și grăbitele lucrări ale lui Urechia — *Banul Mărăcine* și *Curtea lui Neagoe-vodă* —niște înșiruiri de schițe conflictuale nedezvoltate, nerealizate dramatic; identică este și situația nu mai puțin grăbitelor drame ale lui Bolintineanu. Mai frecvent și totodată mai interesant pentru evidențierea dinamicii este cazul conflictelor duble, rupînd astfel unitatea dramatică. E, mai ales, vorba de dublarea unui conflict specific modelului literar universal împrumutat cu conflictul caracteristic dramaturgiei românești — politic. Dinamica procesului modelării cu semnificație schimbată pe exemplul dramei romantice se evidențiază astfel în *Matei Basarab* [34] al lui Baronzi, printr-un dublet conflictual: unul în maniera

---

[32] În întreaga demonstrație, sistemul nostru de referințe vizează numai tehnica literară clasică.

[33] *Moartea lui Radu VII de la Afumați*, București, 1854.

[34] *Matei Basarab sau Dorobanți și Seimeni*, București, 1858.

caracteristică romanticilor, celălalt, firav și neexersat, conflictul specific nouă — politic. Cînd apoi se încerca îndepărtarea de la structura românească specifică, situația era identică : conflictul caracteristic modelului era dublat — coexista paralel sau era înghițit — de conflictul neînvins al schemei specifice. *Grigore-vodă* a lui Depărățeanu dubla conflictul omenesc intern, de factură romantică — între legămîntul trecut al urii și iubirea prezentă —, cu acela politic — între domn și boierimea trădădoare ; Șoimescu, în *Constantin Brîncoveanu*, subordona conflictul tragediei antice aceluia între domnul exemplar și dușmanii interni și externi ai țării ; iar în *Diurpaneu* conflictul intern tragic — între datorie și sentiment — era așezat paralel aceluia dintre cotropiți și cotropitor. În *Lăpușneanu* a lui Roșca, conflictul între tiran și boierimea patriotă mistuia pe acela al dilemei tragice a Roxandei Doamna. În fine, dubletul conflictual mai are un aspect, acela din *Alestar*, tot evident proces dinamic ; e aici vorba de hipotrofierea completă, prin liricizare, a conflictului politic și de susținerea interesului acțiunii prin dublarea lui cu un conflict real de natură erotică. Iată deci situația într-un prim arc al spiralei descendente spre nedramatic : într-un fel sau altul, majoritatea lucrărilor se abat de la cerința caracteristică genului.

Următoarea etapă — o nouă cerință : faptele să se petreacă, să se întîmple în scenă, să fie dezvoltate în fața spectatorului, să se realizeze percepția lor directă. Desigur, respectarea absolută a cerinței este imposibilă : o serie de fapte trebuie să se „întîmple" și în culise și în spațiul dintre acte, iar în scenă să ajungă numai ecoul lor. În anumite limite și în anumite forme, narațiunea în scenă este permisă dramaticului, fără a-l anula. Dar de aici pînă la prezentarea absolut narativă a faptelor, caracterul dramatic se schimbă progresiv pînă la negarea lui. Majoritatea pieselor noastre istorice din secolul al XIX-lea sînt abundent narative, chiar dacă nu toate au ajuns la limita maximă. Dubla obiectivare cerută dramaturgului depășește puterile unora dintre autorii noștri : nu pot realiza dezvoltarea faptelor în fața spectatorilor. Le aduc din culise, gata petrecute, exprimîndu-le narativ. Scena se transformă într-un fel de loc specializat al ecourilor unor fapte din afară. Absolută în gen este *Văduva Carpaților* a lui Tăutu, unde tot ce ajunge la cunoștința spectatorilor ajunge prin intermediar narativ. Dramele lui Asachi, *Mihu* a lui Istrati sînt și ele mai des ecouri prin narațiune decît fapte de acțiune dramatică percepute direct de spectator. Dar nu numai atît. Autorii noștri simt o nesuferită nevoie de a povesti, de a lămuri tot, la cel mai direct, explicit și prozaic mod posibil. Obișnuit, dramaticul autentic evită reluarea în comunicare directă a faptelor ce se pot subînțelege din dezvoltarea ulterioară a acțiunii ; conformarea, în piesele noastre istorice, la asemenea regulă e rară în extrem. Nu putem cita decît două lucrări ce exemplifică asemenea situație : *Vornicu Bucioc* a lui V. A. Urechia și *Pygmalion* a lui Bengescu-Dabija. În rest, obiceiul e ca orice fapt întîmplat să fie cu necesitate povestit, chiar acolo unde majoritatea faptelor se petrec în scenă și doar cîteva — normal — în spațiul dintre acte sau, concomitent acțiunii din scenă, în culise. Și, mai mult chiar, atracția povestirii este atît de mare încît se reiau, în lungi narațiuni posterioare, fapte deja comunicate narativ anticipator sau concomitent. Prototip pentru aceasta e Șoimescu cu prin excelență narativele sale o dramă și două tragedii. Este elocventă

pentru caracterul narativ al multora dintre piesele noastre istorice frecvența procedeelor specializate în acest scop, devenite — deși genetic sînt universale — specifice contextului dramaturgiei istorice românești din secolul al XIX-lea. Citățm cîteva. La nivelul replicilor : narațiunea propriu-zisă ; narațiunea lirică, comentariu ; falsul dialog narativ, nuanțat divers, după diverse formule — narațiunea în fals dialog stimulată de întrebările partenerului și apoi variată de același prin tăieri convenționale, cînd amenință a se prelungi prea mult, tot în fals dialog, aceea în care replica narativă este preluată în ștafetă de diversele personaje prezente în scenă, în scopul dinamizării prin varierea povestitorilor ; ș.a. La nivelul personajelor : frecvența ridicată a personajelor cu rol narativ exclusiv (în care se încadrează clasicul procedeu al servitorilor specializați pentru narațiune), frecvența ridicată a confidenților, și aceștia, clasic pretext pentru narațiune (caracteristică este în piesele lui Șoimescu dublarea fiecărui personaj printr-un confident).

În fine, cea de-a treia treaptă în derogarea de la dramatic : lirismul. În cauzalitatea acestuia, interesul funcțional — determinînd structura dramatică ce implica, mai abundent sau mai puțin abundent, lirismul — se alătură modelului romantic însuși mult liric. Teatrul romantic era considerat nedramatic prin esența sa lirică [35]. Dar în acea dramă istorică, lirismul nu împiedică conflictul să se desfășoare. Prin liric, dramaticul nu este amendat ci numai comentat ; lirismul nu se desparte și nu se rătăcește de firul conflictului, ci se dezvoltă la obiect, pe faptele anume ce se produc sau se vor produce. Astfel că dramaticul nu numai că nu este împiedicat ci, într-un fel, valorificat, prin lirism obținîndu-se, dintr-un punct de vedere, o potențare a dramatismului. Deci nu în lirism ca atare stă amendarea dramaticului din piesele noastre istorice. Presupunînd cazul ideal, cînd și conflictul ar fi unitar și narațiunea inexistentă, *calitatea* liricului, situația lui specială este aceea care producea asemenea efect. Lirismul, cu rol în special demonstrativ politic, angajat a exprima, purta și accentua anumite noțiuni, generalizează adesea prea mult ; comentariul liric nu mai cade pe fapte, pe conflictul care captase atenția spectatorului — și aceasta trebuia să fie miza liricului — ci le străpunge și trece dincolo de ele ; contactul între replica lirică și acțiunea dramatică se rupe și o relativă independență ia naștere între ele, liricul prezentînd principiul nud pentru care dramaticul a fost pretext dar nu mai poate fi suport. Aceasta în cazul discuției abstracte de situație. Ca să aducem însă dreaptă mărturie în procesul intentat lirismului, trebuie să recunoaștem că rar lucrurile se prezintă exact în forma pe care am descris-o, adică fără concursul celorlalte două faze ale anulării dramatice. Din toată dramaturgia istorică a secolului al XIX-lea românesc, așa ceva se întîmplă numai în primele

[35] În capitolul despre *Teatrul romantic*, din *Les Epoques du theâtre français* (Paris, 1896), Brunetière punea problema esenței definitorii a teatrului romantic. Se indica lirismul, ca trăsătură definitorie a romantismului. Așadar, un *teatru liric;* prin aceasta — continuă Brunetière — *teatrul romantic este opus esenței dramatice, și, de aceea, dramaticul ar fi genul în care romanticii au eșuat. Demonstrația, indiscutabilă în linia ei mare, suferă însă completări și amendări. Printre acestea, în ceea ce ne privește aici, este faptul că Brunetière nu sesizează diferența dintre tehnica strictă a expresiei literare și efectele ei ; căci expresia poate fi, din punct de vedere* strict tehnic, lirică (directă comunicare afectiv-intelectuală), dar efectul acesteia poate fi dramatic. Astfel că, fiind — tehnic — liric, teatrului romantic nu i se poate nega un dramatism efectiv.

piese istorice ale lui Bolintineanu — *Mihai Viteazu condamnat la moarte* [36] și *Mihai Viteazu dupe bătălia de la Călugăreni* — celelalte — *Gheorghe Ștefan-vodă* [37], *Alexandru Lăpușneanu* [38], *Despot-vodă* [39], *Mărirea și uciderea lui Mihai* [40] etc. — acumulînd, pe lîngă maxima dezvoltare a lirismului politic principial, și lipsa unității conflictului și din ce în ce mai abundenta narațiune directă. Similare sînt *Moartea lui Mihai Viteazu* a lui Halepliu, piesele lui Șoimescu și, mai ales, drama *Matei Basarab* a lui Baronzi. Deosebită este situația dramelor lui Baronzi — *Alestar* — și Urechia — *Curtea lui Neagoe-vodă*. Mai tîrzii ceva, preluînd schema structurală a dramei istorice cînd aceasta devenise o realitate fără a mai fi corespunzătoare unor cerințe funcționale stringente, ca la '48, cele două drame încep o nuanțare artistică a formulei. În special evidentă pentru aceasta este situația lirismului pe teme politice. Dintr-o cauză sau alta, conflictul, esența dramatică, în plan politic fusese înlăturat total sau parțial. Accentul pentru exprimarea literară a planului politic ideologic cădea pe lirism. Și acum prima dată lirismul este intuit în realitatea sa estetică. Nu mai este banalul vehicul al principiilor ideologice de comunicat, ci un element al literaturii, al artei. Replica lirică este modelată în evidentul interes al frumuseții sale, exprimarea retorică este mai îngrijit șlefuită și i se asociază metaforicul.

Ni s-a deschis astfel perspectiva spre cele două capodopere ale dramaturgiei istorice :

Vlaicu-vodă se realizează într-o formă fabulistică politic ideologică. Unitatea acțiunii prin unicitatea conflictului este însă perfect realizată ; narativul este amendat, știrile din afara scenei sînt introduse cu subtilitate. Experiența dramatică și talentul autorului permiseseră evitarea unor deficiențe ale structurii pentru care hotărîtor determinant era nu semnificarea politică, ci posibilitățile creator dramatice reduse, generale și individuale. În schimb, în cursul fabulei, lirismul pe pretext politic se dezvoltă abundent, punctînd în momentele hotărîtoare. Este însă și acesta nuanțat și absorbit esteticului. A intervenit modelarea artistică și sensibilizarea liricului : replica nu mai este manifest revoluționar, apelînd la capacitatea intelectuală, noțională a publicului, ci la sensibilitatea lui. Căci lirismul a fost lăsat în relația lui directă cu mișcarea dramatică, a rămas legat și integrat faptelor direct percepute. Într-o semnificare deosebită, lirismul realizează la Davila exact ceea ce realizase în teatrul romantic ; dublînd dramaticul, liricul îl subliniază și îi întărește forța de impresie estetică. Ideea dramatică — simbioză perfectă între interesul acțiunii și interesul semnificației se transmite penetrant.

Traiectoria de la schema suprastructurii dramatice a secolului al XIX-lea la *Apus de soare* a fost jalonată cu dramele citate ale lui Urechia și Baronzi ; *Apus de soare* nuanțează anumite trăsături ale schemei și dezvoltă, în consecințele lor ultime, altele. Pe drumul trecînd prin *Curtea*

---

[36] București, 1867.

[37] *Ștefan Gheorghe-vodă sau Voi face doamnei-tele ce-ai făcut tu jupînesei mele*, București, 1868.

[38] București, 1868.

[39] În vol. *Publicațiunile literare pe anul curente. Șase drame istorice noi*, de D. Bolintineanu, București, 1868.

[40] Idem.

lui Neagoe-vodă şi *Alestar*, drama lui Delavrancea realizează o mai subtilă semnificare politică ; este vorba de o glorificare a domnului model nu de o ilustrare noţională, o semnificare implicită, mai concretă în comparaţie cu obişnuita soluţie abstractă, directă. Spre deosebire de *Vlaicu-vodă*, *Apus de soare* nu amendează trăsătura nedramatică, specifică genului în literatura română din secolul al XIX-lea, ci o duce la extrem ; spre deosebire de Urechia şi Baronzi, Delavrancea are geniala intuiţie a purităţii şi renunţă la orice conflict, la orice acţiune dramatică unitară : presară pe parcurs cîteva fapte, indiferente vreunei acţiuni dramatice, pe temelia cărora ridică edificiul greu ornat, exclusiv liric, al poemei dramatice *Apus de soare*. Replica, turnată la roşu în tiparele retorice cu largă cadenţă gravă, este şlefuită apoi cu minuţiozitate şi sever împodobită.

Vlaicu-vodă şi *Apus de soare* se realizează deci în baza suprastructurii dramatice a piesei istorice născute şi dezvoltate în secolul al XIX-lea, în baza trăsăturilor specifice ale acesteia : semnificarea funcţional politică ; unul din cele două aspecte arhitecturale didactice, duse însă la perfecţiune în linia esenţei lor — realizarea conflictului unic şi a acţiunii unitare în structura fabulistică, epurarea lirismului de orice alt amestec străin în aceea nedramatică, declarativă ; lirismul. Concluziv : se reintegrează complet esteticului structura dramaturgiei istorice româneşti născută funcţională.

Caracteristică este şi schema structurală a intrigii. Concretizările ultime în acţiune ale intrigii pot fi şi sînt deosebite de la o piesă la alta. Dar, cu modulaţiile inerente, schema ei structurală e identică în toată dramaturgia istorică a secolului. Intriga are o structură biaxată, în directă dependenţă de situaţia semnificării politic ideologice, dar şi, subordonat, de lipsa de experienţă şi de modelul romantic. Normal era ca, în conformitate cu interesul semnificaţiei, să se suprapună aceluia un interes al acţiunii, să se realizeze deci un conflict în baza unei intrigi pe unic sau principal ax politic. Primilor noştri autori le e însă greu să dramatizeze original, fără modelul unor scheme preexistente. Or, modelele le ofereau altceva. De aceea este introdus, pentru sporirea sau totala susţinere a interesului dramatic, axul erotic. Relaţia dintre cele două axe poate fi deosebită de la o lucrare la alta, dar, într-un fel sau altul — într-un conflict unitar sau într-un dublet conflictual, într-o preponderenţă în acţiune a unuia sau altuia dintre axe — este pretutindeni evidentă tendinţa susţinerii axului politic de către cel erotic.

Schema conflictului pe ax politic este, pretutindeni aproape, constituită în baza unor relaţii exterioare. Excepţie fac *Vîrtutea străbună* — în care conflictul tragic se interiorizează, umanizîndu-se parţial, într-o dilemă tragică ; *Vornicu Bucioc* — în care se încearcă aceeaşi interiorizare ; atît cît se realizează, acolo unde se realizează, din conflictul tragic al încercărilor lui Şoimescu, Roşca, Scurtescu, Dabija Bengescu, acestea însă dublate întotdeauna de un conflict, în schema obişnuită, de relaţii exterioare ; se interiorizează de asemenea, parţial, conflictul politic în drama romantică a lui Depărăţeanu şi, total, în *Femeia* lui Hasdeu ; i se sustrag complet *Fîntîna Blanduziei* şi *Răzvan şi Vidra*. Cu cîteva nuanţe, forma intrigii pe ax politic e aceeaşi : relaţia este de opoziţie — cel mai adesea principială — opoziţia între două grupări politice, constituite pe baze sociale sau naţionale. Este vorba de două grupări boiereşti, una dreaptă,

cealaltă nedreaptă, în funcție de noțiunea de demonstrat; de obicei uneia sau alteia dintre grupări i se asociază și domnitorul ce poate asuma asupra-și importanța partidei respective, pînă la simplificarea sau chiar dizolvarea ei: Mihai cu Buzeștii și alți cîțiva boieri fac, de exemplu, partida binelui politic — patriotism — căreia i se opune grupul boieresc trădător (trilogia despre Mihai a lui Bolintineanu); un grup de boieri încadrează și sprijină pe domnul tiran Ștefăniță, căruia i se opune altă patriotică partidă boierească (*Blestemul*, de Dimitriade); tiranului secundat de o singură unealtă i se opune grupul boierilor cu iubire de țară (*Lăpușneanu*, de Roșca); redusă la doi indivizi, aceeași opoziție între bunul domn și trădătorul boier (*Moartea lui Radu VII*, de Șoimescu) etc. Mai rar, opoziția ia aspect național: este opoziția dintre cotropiți și cotropitori (*Mihu*, de Istrati, *Diurpaneu*, de Șoimescu), dintre dominați și dominatori (în nucleele conflictuale nedezvoltate din *Văduva Carpaților* a lui Tăutu și *Alestar* al lui Baronzi etc.).

În ceea ce privește axul erotic al intrigii, denumirea dată și situația descrisă pot părea abuzive. De fapt, axul erotic al intrigii este o variantă a axului uman-psihologic. Dar în piesele noastre istorice situația erotică este complet în afara interesului ei uman din drama romantică bunăoară, ca să nu mergem decît la modelul direct. Dezvoltat în forma unei relații externe, axul erotic era dublat acolo de interiorizarea situațiilor create; conflictul, prezentat exterior în dramatic, devenea psihologic în comunicarea lirică. În dramele noastre interesează mai ales spectacolul oferit de eros, relația exterioară; însuși lirismul e rar o comunicare interiorizată ci pur și simplu un comentariu, o subliniere a relației externe. La capitolul excepțiilor, al conflictului psihologic pe ax erotic, se numără aceleași *Grigore-vodă* a lui Depărățeanu, *Femeia* și *Răzvan și Vidra* ale lui Hasdeu, *Fîntîna Blanduziei* a lui Alecsandri, ceva în schiță, intenționat, în *Vornicu Bucioc* a lui V. A. Urechia. Realizarea exterioară a conflictului erotic se obținea divers: fie prin intervenția unor condiții de ordin politic — *Don Sanji II*, de Halepliu, *Moartea lui Radu VII*, de Șoimescu, *Vîrtutea străbună*, de Dimitriade — fie prin intervenția dilemei tragice — *Diurpaneu* de Șoimescu — etc. Dar, dincolo de acestea, se conturează cu mare frecvență o schemă devenită caracteristică realizării axului erotic în dramaturgia română istorică. E după modelul dramei romantice franceze. Declanșarea, conducerea și rezolvarea conflictului se obțin în baza jocului unor cupluri erotice cu pivot comun. Două sau mai multe cupluri intră în concurență; unul e legitim, din puncte de vedere diverse, uman erotic — în romantismul francez — moral erotic (mai rar uman) sau politic — în drama noastră, celălalt sau celelalte sînt ilegitime, din puncte de vedere asemănătoare; tendința dezvoltării aceluia sau acelora nedrepte stînjenește sau împiedică realizarea sau continuarea cuplului legitim. În *Hernani*, intriga se dezvoltă prin jocul cuplurilor în jurul Doñei Sol; în *Maria Tudor* jocul era mai complex, în două serii de cupluri cu pivot schimbat, unul dintre cupluri fiind comun ambelor serii, din a căror întretăiere continuă se năștea intriga: Fabiano Fabiani — *Jeanne* — (Jeanne) — Gilbert și Jeanne-*Fabiano Fabiani* — (Fabiano Fabiani) — Maria. Primul care introduce la noi această schemă a cuplurilor e Baronzi, cu *Matei Basarab*. *Matei Basarab* (1858) se realizează după formula din *Maria Tudor*: Matei-*Elena* — (Elena) — Romiel și Elena — *Romiel* — (Romiel) — Florizina, pe

care inexpertul Baronzi nu ştie însă să le conducă, complicîndu-le şi încîlcindu-le. Mult mai tîrziu, în *Fata de la Cozia* (1880), Roşca va da o bună dirijare a schemei identice. Cealaltă dramă a lui Baronzi — *Alestar* — realizează schema din *Hernani* : trei cupluri cu acelaşi pivot. Alecsandri reia şi el şi conduce degajat, schema seriilor paralele de cupluri cu pivot comun, în *Despot-vodă* cît şi în *Fîntîna Blanduziei*. Numai generosul Bolintineanu mai încearcă adunarea a mai mult de două cupluri ; dar se încurcă groaznic ! Ceilalţi nu se hazardează dincolo de o unică serie lineară din două cupluri, incomodîndu-se reciproc ; de ex. : Mircea — *Marioara* — (Marioara) — Cocinschi (*Porcarul şi Măria sa Vodă*) etc., etc.

Din noul punct de vedere, situaţia dramelor *Vlaicu-vodă* şi *Apus de soare* se prezintă în aceeaşi coordonată : reluarea, purificarea, nuanţarea şi perfecţionarea trăsăturii structurale specifice.

Vlaicu-vodă, care, în forma fabulistică, menţine conflictul, îşi dezvoltă acţiunea pornind de la coordonatele schemei specifice a intrigii : ax politic şi ax erotic. De aici intervin nuanţările şi deosebirile. Simbioza axului politic cu axul erotic devine perfectă, atît din perspectiva interesului acţiunii cît şi al semnificaţiei. Conflictul pe ax politic este dezvoltat la modul relaţiilor exterioare şi concomitent interiorizat printr-un subtil artificiu dramatic : jocul aparenţelor şi al esenţelor, prin a căror progresivă suprapunere se înaintează spre deznodămîntul final. Schema conflictului politic, o fericită formă originală a opoziţiei naţionale dintre dominaţi şi dominatori, cuprinde în sine, cu nuanţări şi inovaţii, unele elemente din schema secolului XIX : opoziţia, falsă, între boieri şi domn, schimbată — în baza jocului esenţelor cu al aparenţelor — în opoziţia, reală, între grupul boieresc cuprinzînd şi pe domnitor şi duşmanii externi ai ţării care, din nou cu simţ al efectelor dramatice, sînt aduşi în însuşi interiorul ţării, adică al conflictului. Axul erotic, întocmai ca în vechea schemă, nu acoperă cu nimic interesul omenescului ; se operează însă o relativă interiorizare a lui pentru a putea naşte, din ciocnirea sa cu manifestările politicului, un conflict psihologic lateral cu consecinţe directe în marele conflict politic.

În ceea ce-l priveşte pe Delavrancea, în *Apus de soare*, conflictul şi deci intriga erau înlăturate. Dar înseşi sumarele pretexte faptice pentru lirism sînt luate din coordonatele celor două axe ale intrigii specifice : lupta împotriva duşmanului extern, opoziţia boierească, fugara schiţă erotică (între fraţii necunoscuţi Petru şi Oana).

Semnificaţia ca determinant al trăsăturilor subordonate din structura specifică era principală şi în ceea ce priveşte caracterele personajelor. Personajele teatrului istoric ce urmărea o semnificaţie direct umană erau însele umane. Schematice în extrem, personajele tragediei clasice erau totuşi o schemă omenească. Complexe şi contradictorii, nu mai puţin schematice în felul lor, personajele dramei romantice erau şi mai evident umane. Teatrul istoric românesc, deplasînd semnificaţia de pe omenesc pe politic, încadrează personajele noului interes. Fără intuiţie artistică, autorii noştri le transformă în nişte perfecte noţiuni rezolvate, total inconsistente sub raportul omenescului. Se exclud schemei personajele celor două drame romantice — *Grigore-vodă* şi *Fîntîna Blanduziei* — şi dramelor romantic shakespeariene ale lui Hasdeu. Înseşi personajele „tragice" ale lui Şoimescu şi Roşca se orientează mai mult într-o direcţie noţională,

pentru care dilema omenească este numai un pretext, nerealizat în sensul său propriu. Ratat sub raportul omenescului este și Vornicul Bucioc din drama lui Urechia prin exploatarea noțională a unei esențe de dilemă tragică; mai interesant, printr-o sumară complexitate, este Lupu din aceeași piesă. În rest, toate personifică un principiu, o idee rezolvată: de patriotism, trădare, democrație, dreptate ș.a.m.d.

Vlaicu-vodă și *Apus de soare* reiau și de astă dată trăsătura specifică. Și aici un jalon al traiectoriei urmate îl întîlnim vizibil în *Alestar*. Referințele merg de astă dată mai mult spre *Vlaicu-vodă*. Mircea — domnul subtil care înțelege politica și știe să sacrifice, aparent, țara în interesul țării, și căruia boierii, neînțelegîndu-l îi fac opoziție — e omologul lui Vlaicu. Alestar — care are de suportat o dilemă, nuanțată romantic, între ura determinată de cauze politice și iubire — e omologul lui Mircea Basarab. În *Vlaicu-vodă* personajele nu sînt mai puțin niște noțiuni: Vlaicu e patriotul perfect, boierii — și ei, absoluți patrioți, Doamna Clara — dușmanul, Kaliani — „eretele de curte" — unealta dușmanului ș.a.m.d. Toate aceste personaje nu sînt nici complexe, nici umanizate; reprezintă *noțiunea politică* și o *singură* noțiune politică. Ceea ce le dă însă substanță e nuanțarea. Vlaicu știe să se prefacă, să-și ascundă patriotismul, să sacrifice cauza momentului pentru cauza mare, știe să aștepte trei ani și trei zile pentru a-și asigura triumful real și stabil al țelului urmărit. Vlaicu e o noțiune, dar plină de subtilitate. Mircea, viitorul apărător al creștinității, e un tînăr îndrăgostit și înfierbîntat, în stare a-și pierde cumpătul și a compromite ideea patriotică; sumar umanizat printr-un conflict psihologic (în care interesul nu e însă pe uman, ci pe rezolvarea lui politică) Mircea ilustrează în esență aceeași noțiune: patriotismul; dar, paralel cu noțiunea constituită — Vlaicu — Mircea reprezintă dinamica unei noțiuni. Boierii cunosc o nuanțare de grup, indirectă, prin nuanțarea personajului domnitor: patrioți fac opoziție patriotului, pe care nu-l înțeleg. La toate acestea se adaugă sensibilizarea poetică — și traiectoria trece din nou prin *Alestar*; căci ce sînt altceva spătarul Dragomir și Miked decît niște simple noțiuni, absolute, fără nici o nuanță, de patriotism? niște noțiuni principiale care nu fac altceva decît să se autoexprime în fața Doamnei Clara și a spectatorilor; și totuși Dragomir și Miked rămîn întipăriți în memoria afectivă a celor ce i-au cunoscut cum n-a rămas nici unul dintre discursivii boieri și domni ce timp de un secol s-au perindat la rampă; și asta nu atît pentru ceea ce spun, căci multe alte personaje susținuseră înaintea-le lucruri identice, ci pentru cum spun ceea ce spun.

Ștefan al lui Delavrancea, centrul tabloului glorificat în *Apus de soare*? Nu e o simplă noțiune; dar nici un om autentic. Delavrancea își complexează eroul prin adiționare noțională — toate calitățile perfectului stăpînitor: e un simbol — Sfîntul Ștefan. Și apoi cîntă toate acestea în zecile de acorduri ale poemei sale dramatice. Și Ștefan astfel realizat devine un caracter estetic de extremă: amestec de umanism convențional, de principialitate politică, legendă și poezie.

PAVEL DAN

— linii pentru un portret —

RADU BRATEŞ

„Nu doresc nimic decît ca focul care arde în mine să nu se stingă, căci uneori îmi e de trebuinţă şi uraganul vremii poate îl va dezvălui şi focul va arde cu vuiet mare şi eu voi fi un scriitor".

(Din *Jurnalul* lui Pavel Dan)

Astăzi se poate vorbi despre Pavel Dan altfel decît acum 30 de ani, cînd a închis ochii. Atunci era un nume aproape necunoscut.

Publicarea schiţelor şi nuvelelor sale în revista liliputană „Abecedar", scoasă de Emil Giurgiuca şi George Boldea la Brad, în „Gînd românesc" de la Cluj, „Pagini literare" de la Turda, sau revista „Blajul" de la Blaj, nu era de natură să-l poată face cunoscut. Răspîndirea pe o arie mică a acestor reviste, lipsa unui critic cu destulă autoritate care să ştie alege şi impune un scriitor, rezerva revistelor bucureştene faţă de scriitorii din provincie — toate acestea au făcut ca numele lui Pavel Dan să se fixeze cu greutate în conştiinţa publicului. Aprecierea orală a prietenilor de generaţie, creditul moral acordat de Victor Papilian, Teodor Murăşanu, Ion Chinezu sau Ion Breazu, manifestat mai mult prin încurajări verbale sau scrisori particulare, erau departe de a putea lansa un scriitor, sau de a releva un nume din pletora de nume noi ce apăruseră în revistele din Transilvania după 1930.

Doar premiul obţinut pentru nuvela *Iobagii* la concursul de nuvele istorice organizat de ziarul „România Nouă" din Cluj, moartea scriitorului în plină tinereţe, însoţită de regretele prietenilor exprimate în articole evocative, şi apariţia volumului *Urcan bătrînul*, editat în 1938 la Bucureşti, sub îngrijirea lui Ion Chinezu — au atras atenţia opiniei publice asupra scriitorului. Dar chiar şi după apariţia volumului s-au exprimat unele păreri defavorabile, care acordau nuvelelor lui Pavel Dan o valoare limitată, informativă, de document „pentru cunoaşterea sufletului ardelenesc

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 63–73, BUCUREŞTI, 1970

şi pentru cunoaşterea literaturii acestei provincii, care, cu excepţii într-adevăr mari, rămîne specifică şi regionalistă" (Al. Voitin, în „Jurnalul literar", 8 ianuarie 1939). Sigur că astfel de opinii au fost sporadice şi nesemnificative, dar nu e mai puţin adevărat că numele scriitorului nu şi-a găsit încă locul ce-l merita în atenţia criticilor şi a cititorilor de pe întreg cuprinsul ţării.

Cu toate că în 1944 a apărut ediţia a doua din nuvelele lui Pavel Dan, împrejurările războiului şi faptul că prin moartea scriitorului s-a pus capăt creaţiei sale au făcut ca opera lui Pavel Dan să fie aproape dată uitării. Aşa că putem spune că acţiunea de valorificare a operei acestui scriitor cu destin vitreg, întreprinsă în ultimul deceniu, egalează aproape cu o „descoperire".

Ediţiile apărute din 1956 încoace (dintre care cea a lui C. Regman dă o imagine completă a creaţiei scriitorului), monografia publicată de Monica Lazar (1967), introducerea scriitorului în programele şcolare, tezele universitare avînd ca subiect opera lui Pavel Dan — toate au avut menirea să-l facă cunoscut, să-i fixeze un loc în istoria literaturii, să-l situeze între marii nuvelişti dintre cele două războaie mondiale, pe linia Slavici-Agîrbiceanu-Rebreanu. E un act de reparaţie, deşi tîrzie, absolut necesară faţă de acest talent superior.

Împlinirea celor 30 de ani de la moartea sa şi 60 de ani de la naştere determină o nouă aducere a lui în dezbatere publică.

Cînd ne gîndim că, dacă ar fi trăit, ar fi avut 60 de ani, şi că toată creaţia sa provine din perioada pînă la 30 de ani, ne dăm seama că opera pe care a lăsat-o moştenire e numai o parte, o mică parte, din opera pe care, într-o viaţă mai lungă, dusă în alte condiţii decît cele în care a trăit, ar fi putut să ne-o lase.

Totuşi, conştient de timpul scurt pe care-l mai avea la dispoziţie, sub apăsarea unui presentiment al morţii apropiate, şi-a intensificat ritmul de muncă pentru terminarea lucrărilor avute în plan, ceea ce a dus la maturizarea talentului şi la realizarea unor nuvele care, dacă dau indicii despre o posibilă dezvoltare şi lărgire a acţiunii pînă la dimensiunile romanului, nu sînt mai puţin valoroase în sine. Unele au profil de capodopere.

★

Voi căuta să prind în cîteva linii esenţiale portretul scriitorului, aşa cum l-a păstrat amintirea după atîţia ani. Din el se va vedea şi formaţiunea spirituală a scriitorului, fondul sufletesc ce a convertit în valori literare realităţile peste care s-a aplecat.

Portretul fizic l-au fixat mai mulţi autori de amintiri şi l-au întruchipat sculptorii Ion Vlasiu şi Virgil Fulicea. Toţi au remarcat figura rudă, cu un aspru aspect rustic, „cu fruntea înaltă, ochii mici, cufundaţi în orbite, brunet", cum îl prezintă însuşi scriitorul, în adevărate linii de autoportret, pe studentul Livadă, din nuvela cu acelaşi titlu. Caracteristic la Pavel Dan era, însă, şi mersul puţin legănat, ca al omului de pe Cîmpie, şi graiul domol, cu un „r" gutural ce-i singulariza vorbirea. De statură mijlocie, dar bine legat, deşi mizeria i-a fost tovarăşă nedespărţită în copilărie şi adolescenţă.

Ceea ce dădea distincțiune figurii, cu tot aspectul ei rustic, era modestia, lipsa de ostentație și omenia, semnul marilor caractere. Pe un astfel de om te puteai bizui și pe vorba lui puteai clădi.

Deși nu era înclinat spre confesiune, ba era chiar rezervat în privința evenimentelor personale, puteai deduce că împrejurările care au configurat un astfel de temperament n-au fost din cele de belșug și răsfăț. Mai tîrziu, ajuns în relații de intimitate cu el, mi-a dezvăluit secrete de viață care explicau suficient liniile aspre ale figurii lui și amărăciunea, parcă de ape stătute, din adîncul sufletului.

În orice caz, o copilărie necăjită, precaritatea materială prelungită pînă la anii de profesorat (cînd, căsătorit, din salariu și-a cumpărat toate ale casei, mai avînd și grija mamei, rămasă văduvă, și dînd ajutor și unei surori cu căsnicie nefericită; apoi taxe pentru examenele de facultate la o nouă specialitate pe care o pregătea, drumuri la București pentru examenul de capacitate, boala cu toate cheltuielile legate de ea); o sensibilitate care acumula într-una experiență tragică din realitatea înconjurătoare, ca și greutatea de a găsi un plasament în condițiile crizei economice de după 1930 — toate acestea au influențat psihologia scriitorului și l-au îndreptat spre culorile sumbre ale vieții.

★

Literatura lui Pavel Dan pleacă de la întîmplări reale, cunoscute sau trăite direct. Personajele pot fi ușor identificate în satul său, sau în locurile pe unde l-au purtat împrejurările vieții. Unii au și făcut-o (E. Boșca-Mălin, *Prin sate ardelene ... Pavel Dan și sătenii săi*, în „Tribuna" (Brașov), 5 noiembrie 1942; Tuliu Racotă, *Amintindu-ne de Pavel Dan*, în „Tribuna" (Cluj), 28 iulie 1966; Monica Lazăr, *Pavel Dan*, București, E.P.L., 1967). Eu voi adăuga altele (din Blaj):

Doamna din schița *Corigența*, care intervine la profesor să-i treacă băiatul, promițînd că-l va duce la anul la București, „la o școală serioasă", trăiește încă la Blaj. Portretul din schiță însă e șarjat.

Casa unde locuia profesorul, cu „trepte multe" și la care „fereastra e sus, cu mîna nu o poți ajunge din stradă" e o casă care există și azi pe strada numită atunci „Sub curte" (azi: Armata Roșie, nr. 15).

O altă lucrare intitulată *Fragmente*, publicată întîi în „Gînd românesc" și apoi în volum, a plecat tot de la un caz autentic, întîmplat în Blaj. Pentru cei care au cunoscut persoanele și întîmplarea, lucrarea poate indica și gradul de transfigurare la care a ridicat scriitorul realitatea.

Iată întîmplarea: Profesorul de științe naturale Gheorghe Veliciu, căsătorit din dragoste cu o profesoară, venise în Blaj din altă parte. Căsnicia lor, fără copii, era cunoscută pentru armonia și devotamentul dintre soți. El, în special, era îngrijit de soție cu o scrupulozitate de admirat. Ea era preocupată și de ținuta lui vestimentară, cum se menționează în nuvelă: „Anică, să ai grijă de casă și de domnul. Să nu umble cu pantalonii necălcați".

După ani de căsnicie, erau pe cale de-a avea un copil. Apropiindu-se momentul nașterii, doamna plecă la Cluj, la clinică. Doctorii îi spun că trebuie să sacrifice copilul, căci îi este viața în pericol. Ea se hotărește să nască copilul cu orice risc. Deznodămîntul fu cel prevăzut de doctori. Nici copilul n-a putut fi salvat ...

Impresia a fost puternică în Blaj, așa cum spune scriitorul în nuvelă: „toți plîngeau, pînă și dricarii".

Am asistat cu Pavel Dan la înmormîntare. După cîteva luni apăru nuvela. Întîmplarea e povestită la persoana întîi, în fragmente de jurnal intim de către personajul principal. Profesorul devine în nuvelă inginerul Haterian. Soția suferă de inimă și rinichi. Visuri și superstiții amplifică presimțirile rele.

Vizita medicală, îngrijirea în spital și moartea soției sînt redate în stil sobru, stilul faptelor brute. Reflexiile interioare ale inginerului sugerează, însă, ecoul puternic pe care-l au în suflet evenimentele:

„— Bună dimineața, domnule doctor.

Observai că nu se uită la mine.

— Domnule inginer, spre marele meu regret trebuie să-ți aduc la cunoștință că doamna a sucombat.

Cunoșteam înțelesul cuvîntului, dar mi se păru că în gura lui înseamnă altceva și întrebai:

— A murit?

— Da. A murit. Am făcut tot ce ne-a stat în putință. Tot ajutorul medical, toate medicamentele care am crezut că i-ar putea fi de folos i le-am administrat.

Cuvîntul „administrat" mă plezni peste obraz.

Îl măsurai din tălpi pînă în creștet. Cred că niciodată chipul meu n-a exprimat mai multă ură și dispreț și mă mir că medicul n-a înțeles strigătul ființei mele: „Tîmpitule!" și a mai avut curajul să vorbească.

— Azi-noapte la ora douăsprezece a avut o sincopă. I-am dat o injecție — mi-a spus-o și asta! — dar cu tot ajutorul științei noastre, la douăsprezece și un sfert a sucombat.

— Știința voastră ..."

Nuvela se încheie cu notițe sumare de jurnal, care, dincolo de faptele brute și o anumită ironie la adresa societății superficiale, care nu înțelege marile devotamente, exprimă revolta unui suflet prea mult timp retractat: „Atît de încet curg anii! S-o fi uzat ori ruginit mașina pămîntului. Poate mecanicul care o pune în mișcare a îmbătrînit.

Ah! dacă aș fi eu mecanicul mașinăriei ăsteia, i-aș da drumul și apoi aș distruge regulatorul, lăsînd pămîntul să se învîrtească din ce în ce mai repede, pînă ar frînge proptelele și ar lua-o la goană în univers ..."

Se vede bine cum ficțiunea complică datele realității, personajul principal se îndepărtează de cel autentic, sfîrșitul întîmplării capătă ecou cu mult mai amplu și un aspect de generalitate ...

O schiță pe care mi-a citit-o în manuscris, dar n-a publicat-o, intitulată *Canonicul*, avea ca personaj un cunoscut canonic blăjean, Ion Moldovan, căruia îi murise soția la scurt timp după căsătorie. Rămas cu un copil, ducea o viață sobră, fără afecțiune. Tip de ardelean cu principii, gospodar și sever, părea că n-are drame sufletești, mai ales că înclinarea spre ironie, un anumit orgoliu și suficiență provincială puneau între el și lume o distanță izolatoare ...

Scriitorul plasa personajul într-o împrejurare imaginată, cînd masca de forță și rigiditate cădea și lăsa să se întrevadă drama mută pe care acesta o trăia.

Ţinînd într-o duminică o predică *despre căsătorie*, din amvonul catedralei, canonicului îi vine în minte soţia moartă şi secvenţe din viaţa lui ulterioară, lipsită de afecţiune şi căldură. Uită planul şi cuvintele învăţate de acasă şi are un moment de slăbiciune sentimentală, încheind predica în cuvinte înlăcrimate. Şuvoiul sentimental, ţîşnit prin crăpăturile stîncii, inundă sufletele ascultătorilor şi slujba se termină într-o atmosferă de uimire şi compasiune.

Scriitorul scotea din această întîmplare efecte artistice puternice şi dovedea daruri de fin analist.

Nu ştiu ce s-a ales de această schiţă, poate să fi rămas între manuscrisele sale, nemaiavînd timp s-o finiseze şi s-o publice, dar ea e încă o dovadă de felul cum lucra Pavel Dan.

Şi locurile şi clădirile au trecut din realitate în lumea artei lui Pavel Dan cu aspectele şi detaliile lor concrete, dar proiectate pe un fundal de umbră şi mister.

Iată castelul mitropolitan din Blaj, astăzi muzeu, prezentat de Pavel Dan în *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*:

„De cum intrară la vlădicie, în casele vechi, cu ziduri groase de doi metri, cu bolţi joase şi coridoare lungi, întortocheate, lipsite de lumină, oamenilor le pieri curajul.

Tăcerea bătrînului castel metropolitan, ascuns între arbori seculari, unde totul era vechi, tăcut şi trist ca în cimitir, li se strecură în suflet, deveniră tăcuţi, nedumeriţi ca în aşteptarea unei întîmplări mari. Trecînd prin gangurile strîmte, de unde îi priveau ochii severi ai arhiereilor morţi, se treziră într-o odaie mare, cufundată în umbră, cu două ferești mici, zăbrelite, cu perdele mari, negre, cu mobilă grea de stejar masiv. Camera părea mai mult din basme decît din lumea aceasta, atît era de tăcută, de moartă; nu era într-însa nici mişcare, nici bîzăit de muscă".

Peste contururile realităţii, scriitorul aruncă un văl de taină şi poezie. În orice caz, realitatea exterioară este asimilată unei realităţi psihice, pe care o configurează oarecum, dar o şi potenţează.

În general, scrisul lui Pavel Dan este realist, autorul distanţîndu-se de personaje şi povestind întîmplările la modul obiectiv, fără comentar liric, chiar dacă, în unele, personajul principal este însuşi scriitorul şi actul biografic se poate uşor identifica. Dar lirismul curge subteran şi se manifestă prin simpatia scriitorului faţă de bîntuiţii vieţii, faţă de lumea săracă din care s-a ridicat şi el. Tragica mizerie din casa ţăranului sărac e văzută nu cu ochiul omului care o observă din prag, ci cu durerea omului care a trăit-o, a crescut cu ea. Înregistrarea oricît de exactă, de obiectivă, trădează şi durerea şi compasiunea scriitorului:

„Toată viaţa au pus mămăliga pe un cărpător de scîndură de brad şi, aşezînd-o pe genunchii bătrînei, au mîncat la zarea focului, să nu ardă petrolul şi să facă cheltuială..." *(Zborul de la cuib)*.

La fel citirea gîndurilor personajelor, monologul interior, dovedesc marile sale daruri de analist, cîştigate printr-o îndelungată introspecţie.

Căci dacă biografia scriitorului nu însumează evenimente numeroase, viaţa pînă la 30 de ani fiindu-i ocupată mai mult cu studiul şi lupta cu nevoile, biografia sufletească, viaţa intimă, dovedesc adîncimi

rar întîlnite. Scrisorile către unchiul său (publicate în „Tribuna" din 12 ianuarie 1961), cele către Ion Breazu (publicate de Mircea Zaciu în *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, series Philologica*, fasc. 1, 1964), şi în special *Jurnalul* său (publicat de C. Regman, în „Tomis", 9 septembrie 1967, „Tribuna", 12 octombrie 1967), sînt ilustrative în această privinţă. Îndeosebi *Jurnalul* cuprinde pagini de cutremurătoare confesare.

Eu însumi am fost martorul zbuciumului interior pe care-l trăia scriitorul în anumite momente. La început l-a ispitit şi creaţia lirică — o dată mi-a arătat un caiet de versuri, dar singur recunoştea stîngăcia şi artificiul lor.

★

Pavel Dan n-a fost grăbit în lansarea sa ca scriitor. Lucra temeinic, cu o superioară conştiinţă artistică. La începuturile scrisului său, avea în vedere marile modele şi-şi confrunta realizările cu arta marilor scriitori. Era necruţător cu lucrările sale deoarece şi le raporta la un ideal de artă pe care-l avea în minte şi faţă de care scrisul începuturilor i se părea minor. Nu-i mirare că-şi copia de multe ori o lucrare, cu o migală şi o scrupulozitate artistică uimitoare pentru vîrsta lui, iar cînd condeiul se arăta neputincios faţă de ţelul urmărit, îşi distrugea manuscrisul cu ciuda omului trădat în aspiraţiile sale.

În jurnalul său (citat de I. Chinezu în prefaţa ediţiei din 1938) consemnează într-o notă din anii universitari : „În dimineaţa asta ploioasă am aruncat în Someş toate operele mele şi am plîns". Iar altă dată : „Mă podidesc lacrimile şi mă cuprind fiorii cînd privesc la uriaşii omenirii, — şi mi-e scîrbă de micimea care mă îngroapă".

Trimiţînd la revista „Familia" două-trei bucăţi, în perspectiva că nu-i vor fi publicate, nota : „Orice s-ar întîmpla, dacă m-or publica sau nu, nu voi pierde curajul. Voi munci, voi munci ... şi voi munci !"

Încrederea în destinul său de scriitor nu-l scutea de ezitări, chiar de crize de îndoială, cum s-a văzut mai sus. Îl ajuta însă o voinţă tenace de muncă şi un scrupul artistic neobişnuit, ca şi o receptivitate deschisă oricărei observaţii juste şi competente. Cu o rară detaşare îşi recunoştea greşelile şi îşi corecta lucrările, chiar şi după publicarea în reviste.

Trimiţînd lui Ovidiu Papadima o lucrare, îi scria : „Trimit lucrarea ; citeşte-o şi scrie-mi observaţiile. Sînt dintre puţinii fericiţi care nu se supără cînd sînt criticaţi ; pe cît e posibil, caut să profit de orice observaţie. O trimit îndată ce am isprăvit-o de transcris, că dacă aş ţine-o pînă mîine dimineaţă, m-aş scula la 6 şi m-aş apuca să o transcriu din nou, în altă variantă" (Vezi „Tribuna" (Braşov), 1 decembrie 1943).

În altă scrisoare îi preciza aceluiaşi prieten : „Bucata din „Gînd românesc" ... mi-a luat-o Chinezu pînă n-am apucat s-o transcriu decît de 3 ori, astfel că e cam nepieptănată ... " (ibidem).

Lui Ion Breazu, unul din membrii juriului concursului organizat de ziarul clujean „România nouă", îi scria în 22 ianuarie 1937, după obţinerea premiului I cu nuvela *Iobagii* : „Îţi mulţumesc asemenea pentru sprijinul dat la concursul de la „România nouă". E o nuvelă inegală, slabă de tot uneori ; o ştiu eu înaintea tuturor, dar ce poţi face într-un spital de cancer, în mijlocul celei mai groaznice suferinţe, cînd eu însumi

abia puteam sta la masă un ceas pe zi?" (Vezi *Studia Universitatis Babeş-Bolyai, Series Philologica*, fasc. I, 1964).

Chiar şi în timpul bolii, de natură să descurajeze pe oricine, Pavel Dan avea permanent în vedere *creaţia*, singura care dădea sens vieţii sale.

Pasiunea creaţiei i-a rămas în momentele tragice adevăratul suport moral. Unchiului său din Galaţi îi scria în 25 ianuarie 1937, înainte de plecarea la Viena în vederea unui tratament cu radium: „Cartea de nuvele îmi stă gata pe dulap şi numai mersul ăsta mă opreşte să nu o dau la tipar. Mi-o tipăreşte „Astra" din Cluj şi cred că de la *Balade şi idile* n-a mai apărut în Ardeal o carte mai ruptă din pămîntul ăsta ... Am să mă fac bine după oricîtă suferinţă aş îndura şi voi urca cele mai înalte culmi ale scrisului, căci aşa sînt hotărît". (Vezi „Tribuna", 12 ianuarie 1961).

Cei din jurul lui eram copleşiţi de această voinţă de creaţie şi ne dădeam seama de aspectul eroic al acestei încleştări cu destinul.

În convorbirile pe care le-am avut de-atîtea ori cu el, în plimbările pe străzile Blajului pînă noaptea tîrziu, îmi sugera cu atîta fermitate încrederea în vocaţia sa de scriitor, încît fiecare nuvelă o citeam cu convingerea că va fi depăşită de creaţia ulterioară. Chiar nuvelele mari ca *Urcan bătrînul*, *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, *Priveghiul*, au finaluri prea înguste pentru albia largă a acţiunii anterioare. Forţele nu se epuizează pe parcurs, ci rămîn disponibile pentru alte acţiuni.

Nuvelele pregăteau *romanul*, spre care se îndrepta scriitorul, ca spre un cadru mai potrivit pentru forţa sa creatoare.

Ceea ce vreau să subliniez este marea energie creatoare, simţul autocritic, rara putere de muncă a unui corp măcinat de boală şi pîndit permanent de moarte, „hoaţa bătrînă", cum o numeşte el într-o nuvelă.

★

Cu toată încrederea în talentul său, lui Pavel Dan nu-i era indiferentă nici opinia publică. De aceea publica în revistele din Ardeal, încercase să publice în revistele din capitală, lua parte la şezătorile literare din diferite oraşe ardelene şi era bucuros cînd vedea că scrisul său are ecou.

Totuşi, în timpul vieţii, nici un articol sau studiu mai de seamă nu s-a scris despre nuvelele lui în revistele noastre, deşi nu era greu de ghicit talentul său, iar un critic cu autoritate şi-ar fi cîştigat un mare merit din descoperirea şi lansarea acestui scriitor. Şi ce serviciu ar fi făcut *literaturii*, pe lîngă ajutorul moral dat *omului* în luptă cu un destin potrivnic!

★

Lectura lui Pavel Dan mergea mai ales în direcţia prozei epice şi prea puţin spre lucrările de critică literară sau filozofie. Nu l-am auzit ţinînd conferinţe, expunînd discursiv o problemă; iar articolele şi recenziile sale nu dovedesc o aplicare specială. Refractar expresiei abstracte, Pavel Dan avea o viziune plastică, iar tehnica artistică o învăţă mai curînd la şcoala marilor prozatori decît din exegeza critică sau tratatele teoretice.

★

Oral, Pavel Dan nu era un povestitor cu farmec (îl împiedica, de altfel, şi o dicţiune defectuoasă). Citindu-i nuvelele, te miri de unde veneau

acele daruri de înjghebare a unei acţiuni atît de viguroase şi de complexe, cînd în relatarea orală faptele se înşirau liniar, fără relief şi culoare. El era, însă, din familia de scriitori (din care făcea parte şi Rebreanu) care îşi regăseau darul expunerii narative numai în faţa hîrtiei albe. Faptele şi întîmplările se amplificau prin copiere şi reveniri asupra textului. Să ne gîndim la fazele prin care a trecut romanul *Ion* pînă la forma definitivă, sau la posibilităţile de dezvoltare ulterioară pe care le oferă nuvelele mari ale lui Pavel Dan ...

Dacă în povestirea orală tranziţia de la un moment al întîmplării la altul se făcea direct, prin juxtapunere, în scris nuvelistul găsea ingenioase procedee artistice de a lega acţiunea prezentă de una din trecut. Iată unul: „Gîndul sări în urmă cu mulţi ani, ca un ceasornic stricat care, ţăcănind scurt, sare trei ceasuri deodată ..." (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*).

Alteori faptele se aglomerează sintetic, ca în rememorarea vieţii Urcănesii lîngă sicriul lui Urcan. Un gînd chemă alt gînd, gesturi automate fac tranziţia de la o imagine la alta.

★

Lui Pavel Dan îi plăcea să asculte pe alţii povestind, mai ales cînd aceia aveau darul povestirii. Unul din aceştia a fost profesorul blăjean Grigore Pădurean, un bun povestitor, cu o voce plăcută de bariton, cu mari posibilităţi de relatare a unor întîmplări hazlii din viaţa Blajului din trecut. Pe acesta îl asculta cu plăcere şi rîdea din toată inima la poantele întîmplării narate.

★

Şi în vorbire, ca şi în scris, Pavel Dan utiliza adeseori paranteza ironică, epitetul batjocoritor. În schiţele şi nuvelele sale întîlnim numeroase exemple de folosirea acestui procedeu. Iată cîteva (cu sublinierea noastră), dar numărul lor este mult mai mare.

„În sfîrşit, cîne-cîneşte, cîrîit de muiere şi suduit de mamă-sa, Valer îşi atîrnă de braţul stîng bîta de corn şi, cu pălăria pe o ureche, *cum îi şade bine omului supărat*, porni spre sat". (*Înmormîntarea lui Urcan bătrînul.*)

„Ludovica vrea să rămînă lîngă *socrul ei drag*. Mai bine moare decît să se despartă de el, să-i îngroape în acelaşi mormînt" (*ibidem*).

„Preuteasa luă paharul, îi spuse ceva repede, îndesat, puse paharul pe masă, *aşa de încet că se vărsă jumătate*, şi plecă". (*Întelectualii*).

„Tudorica, afară, leşinase. În jurul ei se îngrămădiseră cîteva femei, îngrijind-o.

— Aruncaţi-o în fîntînă, zise cineva.

Leşinata îl fulgeră cu privirea prin crăpătura genelor". (*Priveghiul*).

„Uliana era o muiere pe potriva lui. Răbda la bătaie cît trei şi cînd era la strîmtoare da şi ea cu ce-i venea la îndemînă: o oală cu apă — *putea fi şi călduţă*, — cu sîcitorul, cu un scaun". (*Uliana*).

„Scoase din straiţă o bucată mare şi o dumică în „zeamă". Credeai că nu-i mălai făcut de „baba", *Dumnezeu să-i potolească glasul*". (*Jufa*).

Astfel de sublinieri ironice, persiflante, îi caracterizau şi vorbirea cu colegii, prietenii şi elevii.

★

Pavel Dan a crescut în atmosfera folclorică a satului, în contact direct cu basmul, balada, descîntecul şi superstiţiile. El a asimilat de copil modul de a gîndi al ţăranului, concepţia sa fatalistă în interpretarea întîmplărilor tragice. Singurătatea şi spaimele copilului rămas cu oile noaptea în cîmp, sau la marginea pădurii, unde şi în plină zi umbra şi întunecimea frunzişului generează fantasme, i-au alimentat imaginaţia.

O mărturie în acest sens o aduce *Jurnalul* scriitorului (publicat de C. Regman, în „Tribuna" 12 octombrie 1967) într-o însemnare din 1927: „Umblam şi eu cu oile, eram un pici mic, cu cioareci, cu opinci şi cu o căciulă de miel din care mi se zărea doar vîrful nasului, roşu de frig. Atunci am învăţat doina asta. Eram cu vitele Suciţii, pe la Borşu, un loc trist şi întunecos, unde erau atîţia şerpi cîte fire de iarbă. Şi eu păşteam pe acolo vitele, în vecinătatea unei păduri care îmbrăca dealurile din jurul meu.

Şi noaptea..., Doamne, cîte nopţi m-au găsit acolo, stînd răzimat în bîtă lîngă vite, păzindu-le să nu meargă şi fiindu-mi mai frică de şerpii care porneau printre picioarele mele şi de vulpile din păduri. Şi ploua uneori, ploua de părea că varsă cu cofa; pe faţa mea curgea apa şiroaie şi la lumina fulgerelor ar fi putut oarecine vedea acolo, în vale, între păduri, un copil răzimat în bîtă, cu gluga pe umeri şi cu privirea pierdută în noapte. Şi erau şi nopţi senine. Atunci cîntam de răsunau dealurile şi auia pădurea...

Şi cînd obosit mă lăsam jos, priveam jocul stelelor de pe cer, claritatea lunei şi iar luam fluierul şi cîntam; doina, stelele şi luna şi vîntul, ploaia şi pădurea se asociau cu mine şi toate cîntau un cîntec lin şi adormitor, în adîncul căruia mi se părea că zăresc o cărare tristă şi întunecoasă, cărarea vieţii mele. Şi azi — tot mai cînt aceeaşi doină...doină...

E tot ce a mai rămas în sufletul meu curat şi neprihănit, ca o piatră scumpă într-un mormînt, Doina. O mai cînt şi astăzi cu acelaşi foc, iarăşi sînt copil".

Peisajul însuşi al Cîmpiei Transilvaniei, cu formele stranii de relief, cu aspectele ciudate ale norilor, cu lacuri şi păpuriş, cu vînturi scăpate parcă dintr-o grotă eolică, alergînd peste coline şi rîpi argiloase, favorizează oarecum interpretarea bizară şi ireală a faptelor, trăirea în mister şi superstiţie.

O confirmare a factorului geografic asupra conformaţiei psihice a omului de pe Cîmpie o face tînărul poet Ion Alexandru, născut în apropierea locurilor în care s-a născut şi a copilărit Pavel Dan. Într-un interviu din „Gazeta literară" din 29 decembrie 1966, vorbind de acele locuri, insistă asupra elementelor de peisaj care crează stări psihice confuze, care-l îndreaptă pe copil spre interpretare proprie şi chiar fantezistă a lucrurilor şi fenomenelor, spre o lume a închipuirii, populată cu năluci, diavoli, strigoi şi alte făpturi bizare. Într-un fel, îl îndreaptă spre *artă*. Iată ce spune poetul Ion Alexandru: „Aceste ţinuturi sînt ale spiritului şi îndeamnă la cugetare, zmeii şi strigoii umblă în carne şi oase pe uliţi. La ora de faţă la mine trăieşte un bătrîn de aproape de 80 de ani care e bănuit în continuare că e strigoi Şi de aici o întreagă poveste. Nu vreau să insist pe firele folclorului păstrat şi scris, deoarece îl socot mai puţin important decît atmosfera mută a peisajului, a pădurilor măcinate de anotimpuri, a lemnului cariat şi lins de focuri. Şi norii de care îţi dai foarte

tîrziu seama ce sînt, de unde vin şi unde se duc toate acestea. Problema esenţială a acestui copil rămîne nedumerirea, neştiinţa lui; deşi în stare să priceapă, nefiind nimeni în stare să-i explice, el pricepe cu nativul său paradoxal şi confuz o stare de lucruri prielnice a ceea ce mai tîrziu se va chema artă. Pentru că toţi scriitorii apelează, în ultima instanţă, mai des poeţii la această unică sursă autentică, cea a copilului copleşit, sau cum a fost cazul".

Această convieţuire cu fantasticul, în copilărie, explică într-o mare măsură împletirea realismului cu fabulosul de origine folclorică în unele nuvele ale lui Pavel Dan. Mai tîrziu, cultura a spălat credinţa în astfel de jocuri ale fanteziei, dar ele au rămas ca un material poetic, ca rezervor de imagini, la care scriitorul a recurs de cîte ori a avut nevoie să întruchipeze o figură monstruoasă sau o atmosferă terifiantă, ori şi numai să dea stilului mai multă forţă sugestivă.

În nuvela *Copil schimbat* scriitorul valorifică artistic reziduurile eresurilor populare, rămase în conştiinţa omului simplu, care trăieşte într-o lume de taine, capabilă să nască vedenii din realitatea cea mai concretă. Pavel Dan intuieşte perfect psihologia ţăranului superstiţios, care, sub imperiul fricii, oboselii, foamei şi întunericului, interpretează datul real în termenii unei viziuni folclorice de străveche vîrstă.

Chiar şi în bucăţile în care predomină realismul, scriitorul surprinde cum, în mintea ţăranului, realitatea palpabilă este proiectată în fantastic, monstruos şi grotesc.

În nuvela *Înmormîntarea lui Urcan bătrînul*, formele unui personaj real se topesc, sub impulsul sentimentului de ură al ţărăncii, în substanţa diformă a cumplitelor vedenii ale mitologiei populare. Preotul care ţine predica defăimătoare capătă, în viziunea aprinsă a Ludovicii, proporţiile monstruoase ale unei făpturi de pe alt tărîm:

„Ludovica vede cum strigă, cum întinde mîinile se împrăştie vorbele cît mai departe... Pe nesimţite, trupul îşi pierde formele omeneşti, se lăţeşte; acum e aproape patrat. Deasupra-i rînjeşte capul colţuros — ai zice, un imens bostan aşezat pe un trup apocaliptic, ce aduce vag a corp omenesc — gura, cu buzele sîngerii, băloase, se lărgeşte pînă la urechi: o tăietură cumplită de o mînă stîngace... Încet, trupul se subţiază, lungindu-se, se înalţă deasupra oamenilor, a casei chiar, braţele se bălăbănesc în aer ca două reptile gigantice; în păru-i negru, zburlit, se văd pitite două corniţe mici, închircite..."

Uneori peste tehnica folclorică se suprapune stilistica picturii pe sticlă, desenul disproporţionat şi naiv al iconarilor noştri vechi. Imaginile sfinţilor cu dulame şi chei de aur din icoanele de pe pereţii caselor ţărăneşti i-au rămas copilului pe retină şi tehnica lor se recunoaşte în portretul hieratic şi totuşi uman al sfîntului Petru, de la începutul nuvelei *Iobagii*:

„Sfîntul Petru era bătrîn, fără păr pe cap, numai pe margini avea cîteva firişoare albe, care îi stau ca o cununiţă prea largă. Peste ţundra lungă pînă la pămînt era încins de două ori cu o sfoară groasă, de care atîrnă o cheie mare, cît cea de la pivniţa baronului; doar atîta deosebire, că asta era de aur.

Ochii sfîntului erau mici, încercuiţi în creţe; dintr-înşii se revărsa peste pămînt o nespusă bunătate, o verde primăvară. Pe unde se uita sfîntul, încolţea iarba, înmugureau pădurile".

Se găsesc destule pasaje în nuvelele lui Pavel Dan care indică în ce grad înalt a asimilat scriitorul viziunea folclorică. Şi nu din colecţii de folclor, ci din traiul comun cu ţăranii, din cunoaşterea directă a substratului psihic şi a mentalităţii care generează folclorul. Pavel Dan n-a fost un folclorist, în sensul adevărat al cuvîntului. O culegere de folclor din satul său, făcută ca student, şi teza de licenţă *Balada populară*, din care a publicat cîteva capitole în reviste, au caracter de circumstanţă şi nu denotă aptitudini speciale de folclorist. Totuşi, cunoscînd folclorul la sursă, trăind oarecum în cercul lui magic, l-a prelucrat creator în unele din nuvelele sale. În această direcţie el a mers pe urmele lui I.Agîrbiceanu.

Interesul pentru folclor este exprimat de Pavel Dan în mod explicit într-un articol puţin cunoscut, publicat în „Unirea" (Blaj) din 5 noiembrie 1932, intitulat : *Preoţii şi folclorul*. Dacă mă refer la el este pentru că aduce o mărturie în plus despre gradul de preţuire a folclorului din partea scriitorului. În acest articol, Pavel Dan făcea apel la preoţi să adune folclorul ameninţat de invazia la sate a „cupletelor de mahala". Ei sînt cei mai indicaţi pentru aceasta—crede scriitorul — fiindcă, vieţuind împreună cu ţăranii, pot surprinde folclorul în desfăşurarea lui spontană, cerut de ritual şi datină, nu provocat la timp nepotrivit de colecţionarii ocazionali.

Preţuirea scriitorului pentru „comorile" folclorice se exprimă în fraze admirative :

„ Cîte sate ascunse în văgăunile munţilor nu păstrează comori de simţire veche românească pe care cercetătorul trimis anume pentru acest scop nu le poate descoperi, căci poporul se închide în faţa străinului, ca oricine. Doar comoara se descopere celui care nu o caută. Academia Română, în dorinţa-i de a aduna cît mai mult din aceste risipite comori ale satelor, a trimis oameni anume, la sate, cari să le adune. Dar ce au putut face aceşti străini pe care poporul îi credea adesea agenţi de percepţie ?"

Ca şi pentru Slavici şi Agîrbiceanu, folclorul a însemnat pentru Pavel Dan o cale deschisă spre cunoaşterea sufletului ţărănesc, dar şi un model de artă a povestirii, de la care a plecat şi pe care a depăşit-o printr-o tehnică artistică majoră.

DIN DRAMATURGIA INEDITĂ A LUI GIB. I. MIHĂESCU

DEMETRO DRĂGOI

Gib. Mihăescu a fost un scriitor multilateral, izbutind, în timpul unei scurte existenţe, curmată prematur de un destin ingrat, să abordeze cu îndrăzneală diverse genuri literare, realizînd în unele dintre ele opere de o reală valoare.

Cunoscut mai mult ca nuvelist şi romancier, el a fost un slujitor permanent al teatrului, aşa cum lasă să se întrevadă manuscrisele păstrate în arhiva familiei de la Drăgăşani, cu scrisul mărunt şi tremurat ce trădează sensibilitatea autorului.

Literele miniaturale sînt înghesuite într-un spaţiu redus, succedîndu-se cu modestie şi regularitate. Ca la toţi oamenii sensibili şi străini de ambiţii vane, caracterele n-au acele înfloriturí măreţe, rotonde şi ogive. Dacă Ion Ghica, spre exemplu, sigur pe originea lui princiară şi situaţia lui materială semna şi scria cu litere ample, cu fioriturí maiestuoase, la Gib. Mihăescu grafia poartă amprenta afectivităţii şi conştiinciozităţii.

Un scris şcolăresc, citeţ, cu linii aplicate cu ezitare, totdeauna subţiindu-se spre sfîrşit, ca şi cum un ultim şi permanent examen de conştiinţă l-ar fi convins că totuşi cele scrise sînt departe de a traduce complet fiorul creator al inspiraţiei.

În timpul vieţii scriitorul a publicat o singură piesă — *Pavilionul cu umbre* — reprezentată pentru prima oară în seara de 3 martie 1928 pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, avînd în rolul principal pe Marioara Ventura şi bucurîndu-se de un deosebit succes.

Cercetarea manuscriselor păstrate în arhiva familiei oferă multe lucruri noi, printre care cîteva piese de teatru, unele isprăvite, altele aflate în curs de elaborare : *Confraţii*, *Criza în barou*, *Sfîrşitul* etc.

Dacă *Pavilionul cu umbre* şi *Sfîrşitul* pot fi catalogate drept „drame psihologice", conflictul lor amintindu-ne talentul lui Gib. Mihăescu de evocator al unei lumi patronate de obsesii, comedia *Confraţii* — păstrată într-un exemplar dactilografiat în arhiva familiei — ne relevă în creatorul *Donnei Alba* un fin observator al societăţii în care a trăit, înregistrînd aidoma unui seismograf meschinăriile şi venalitatea unei lumi pe care a avut posibilitatea s-o cunoască bine.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR.1, P. 75–82, BUCUREŞTI, 1970

Acțiunea primelor două acte se petrece în sala avocaților de la Judecătoria ocolului XIX din București, iar în ultimele două acte în biroul lui Scarlat.

Comedia ne dezvăluie luptele de culise din mediul avocățesc, unde dorința de a avea cîți mai mulți clienți îi determină pe oamenii baroului să caute prin orice mijloace să-și discrediteze adversarii. Mușoiu — datorită reputației pe care și-a creat-o — are o clientelă din ce în ce mai bogată, în detrimentul lui Stroe Vîlceanu și Scarlat Veniamin. Veniamin, nepot de văr al doilea al lui Vîlceanu, deși crescut de acesta care și-a dat stăruința să scoată din el un om întreg, este un ingrat, necinstindu-i căminul, trăind cu doamna Caliopi, soția lui Vîlceanu. De fapt, nici Stroe nu este ușă de biserică, el întreținînd relații extraconjugale cu tînăra văduvă Micșunica.

Mușoiu, pentru a lovi și mai mult în reputația lui Stroe Vîlceanu, încearcă să-i seducă soția — „îngerul negru" — mărturisindu-i lui Gaspar, secretarul rivalului său:

„Mă, tu știi cît face asta să pui coarne celor mai mari dușmani ai tăi ..."

În acest scop încearcă să și-l facă aliat, complice, pe Gaspar, care avea locuința în aceeași casă cu familia Vîlceanu. Într-o sîmbătă seara, cînd Stroe trebuia să meargă la club și de acolo la Micșunica, iar Scarlat pleca la părinții lui ce aveau o moșie în preajma Piteștilor, în satul Bulumaci, Gaspar îl sfătuiește pe Mușoiu să vină să aibă o întrevedere cu doamna Caliopi, pretinzîndu-i pentru prima întîlnire suma de 5 000 lei.

În seara respectivă, după ce Scarlat închisese ferestrele și obloanele biroului său și ieșise să plece la tren, Gaspar intră în cameră și le deschide, pentru a putea să sară înăuntru Mușoiu. Dar în acest timp vine Stroe, la intrarea căruia ferestrele fac zgomot. Stupefiat, el aprinde lumina și-l surprinde pe Gaspar acolo, ceea ce-l va pune pe gînduri. Stroe îi oferă lui Gaspar 10 000 lei și îl previne că dacă-l va prinde pe bandit, suma se va dubla, iar în caz contrar, nu-i va lăsa decît 200 lei. Mirajul banului îl determină pe Gaspar să-l trădeze pe Mușoiu, care nici nu-i dă în întregime suma promisă, pretextînd că se va achita de obligațiile pecuniare cu ocazia întîlnirii proxime. În acea seară Gaspar trăiește o mare deziluzie, constatînd cu amărăciune că soția lui — Netty — avea relații extraconjugale cu Puiu, student la „Arte și meserii... inginerie".

Cînd Gaspar pîndea sosirea lui Mușoiu, la semnalul fluierăturilor lui Puiu, Netty escaladează fereastra și împreună cu amantul merge în livadă, unde în brațele adoratului îngînă o melodie sugestivă:

„Puișorul meu iubit
Pe bărbat l-am adormit
Adormit și-mbrobodit".

Deși Gaspar ar fi voit imediat să se răzbune pe soția infidelă, datorită conjuncturii în care se află, nu poate să-și îndeplinească intențiile. El va telefona la club lui Stroe, care vine și-l găsește pe Mușoiu în casă. În același timp vine și Scarlat, pretextînd că s-a întors de la Chitila avînd presimțirea că în casa lui Vîlceanu se întîmplă ceva grav; de fapt, el stătuse pînă acum în apartamentul doamnei Caliopi.

Lăsînd pe Mușoiu încadrat de Vîlceanu și de Veniamin, Gaspar, înarmat cu două pistoale, merge în livadă cu gîndul să-i ucidă pe concubini. Dar, surprinzător, ajuns în apropierea lor ezită să-și înfăptuiască planul, întrucît aude niște lucruri, pentru el necunoscute, pe care Netty i le destăinuia lui Puiu: tatăl ei, cîrciumarul Ciordelea, e pe moarte, iar ea, ca unică fiică, va moșteni o avere destul de rotundă, ce însumează „cîrciuma, 60 de pogoane, 8 de vie, cireada, lucrurile din casă și bani cîți o fi...".

Netty îi mărturisește lui Puiu că dorește să se despartă de Gaspar, om insensibil, lipsit de afecțiune. Pentru a nu pierde averea, Scarlat și Stroe îl consiliază pe Gaspar s-o ierte pe Netty, trăgînd cu buretele peste micile ei escapade, lucru pe care acesta îl va accepta din motive materiale.

Bănuind-o de infidelitate pe Caliopi, Stroe îi va propune să divorțeze. În urma ruperii legăturilor oficiale, Stroe se va căsători cu Micșunica, iar Caliopi cu Mușoiu, încîntat de zestrea viitoarei soții. Deși devenită soția lui Mușoiu, Caliopi va întreține în continuare relațiile cu Scarlat, la încurajarea tacită a fostului soț. Piesa se sfîrșește printr-o intervenție a lui Mușoiu, care conchide:

„După cel mai strașnic proces, confrații rămîn cei mai buni prieteni".

Comedia oferă informații despre diverse lucruri obișnuite în lumea oamenilor de la bară. Astfel Stroe, la un moment dat, îl sfătuiește pe Scarlat, discipolul său, să nu atace niciodată fondul unui proces imediat, ci să caute să amîne de cîteva ori procesul prin „incidente de amănunt":

„... și cînd ești de partea reclamantului nu trebuie uitat termenul... mai ales cînd onorariul se încasează cu ședința."

Cînd Stroe îi spune lui Mușoiu că ar trebui să părăsească judecătoria aceasta fără reputație și să meargă să pledeze la palat, acesta își mărturisește deschis scopurile, spunînd franc că nu va călca niciodată pe la palat întrucît „judecătorioara asta dă cîte-o moșie celui ce n-o trădează".

Veniamin e indignat de faptul că judecătoria în care pledează „a devenit speluncă ... ordinară..." El e conștient că multe incorectitudini în stabilirea de partea cui este dreptatea sînt generate de însăși structura codului penal. De aceea el va încerca să elaboreze o lucrare interesantă, deși nu o va termina niciodată: „Legea ca izvor de infracțiune".

Într-un dialog cu Stroe, Veniamin își mărturisește gîndurile sale destul de lăudabile:

„He, he, ca să distrugi pe Mușoii ăștia trebuie întîi dreasă legea, nene Stroe. Trebuie sparte zidurile tuturor cămărușelor ălora ermetice și întunecoase, care o compun, ca să rămînă o sală unică, largă, luminată, cu tavanul în nori, să se vadă de la un capăt la altul și în toate părțile..." Stroe Vîlceanu, fire pragmatică, comentează cu scepticism asemenea afirmații:

„Mofturi, cine ar putea să facă o lege ca aia?
O tempora, o juventute!"

Piesa este impregnată cu multe scene pline de ironie, cum este cazul scenei a douăsprezecea din actul I, în care Stroe îi propune Micșunicăi să fugă împreună, iar ea îi răspunde destul de acid, mimînd compătimirea:

„Numai să nu obosești, iubitul meu... La vîrsta ta..." Cea mai savuroasă este scena a doua din actul trei, unde Stroe surprinde pe Caliopi

în cameră la Veniamin. La suspiciunile lui Stroe cu privire la relaţiile extraconjugale ale soţiei sale, Veniamin ripostează, simulînd onestitatea :

„Dar doamna Caliopi e o femeie pe care de atîţia ani m-am învăţat s-o respect, ca şi pe dumneata, şi mă doare acum cînd te aud aruncîndu-i astfel de vorbe..., mi se pare că s-a dărîmat un întreg sistem de gîndire, care s-a înălţat în mintea mea, înalt, zvelt, frumos, şi care acum se prăbuşeşte, apucîndu-mă sub dărîmături... Nu le pot suporta nene Stroe... sînt prea grele (Stroe pleacă la rîndu-i capul în jos). Aducîndu-i acestei femei desăvîrşite, pe care, da, o iubeam şi o iubesc (Stroe ridică ochii de oţel) ca pe o soră mai mare, ca pe un model de virtute (Stroe pleacă ochii)... şi de frumuseţe (Stroe îi ridică)... sufletească (Stroe îi coboară)... aducînd zic acestei femei imputarea că are conversaţii ascunse cu un individ, pe care în casa dumitale m-am învăţat, da, aci, m-am învăţat să-l urăsc. Dar adevărul stă însăşi pe buzele dumitale : cînd m-acuzi pe mine, cînd pe Muşoiu... ceea ce însemnează că amîndouă bănuielile sînt pure copilării... Iartă-mă că-ţi spun astfel..."

Această pledoarie a lui Veniamin ne dezvăluie în eroul lui Gib. Mihăescu un reprezentant al tipului latrans din familia lui Caţavencu.

Comedia *Confraţii* prin atmosfera ei ne aminteşte de piesa *Maestrul* (1925) a lui Mircea Ştefănescu, distanţîndu-se totuşi de aceasta prin concepţie şi finalitate. Dacă în piesa lui Mircea Ştefănescu este o doză mare de tristeţe menită să sublinieze „drama" intimă din familia unui mare avocat, evocarea aceluiaşi mediu de către Gib. Mihăescu este făcută cu scopul de a surprinde josnicia prezentă din plin în lumea oamenilor baroului.

Tot din mediul avocăţesc se inspiră şi piesa într-un act *Criza în barou*, a cărei acţiune se petrece în camera avocaţilor de la o judecătorie din provincie [1]. Protagoniştii sînt doi avocaţi — Manole şi Lică Popescu — care-şi dispută întîietatea în cîştigarea şi atragerea clienţilor. În timpul crizei, clientela devine din ce în ce mai mică, iar veniturile celor doi avocaţi cunosc o vertiginoasă scădere. Ei îşi aduc cu nostalgie aminte de vremurile cînd clientul venea „cu un pui de găină, cu ceva cîrnaţi, cu niscaiva ouă, ba la civile chiar cu un curcan, ori o damigeană de un deca".

Ei sînt indignaţi de faptul că în timpul crizei clienţii vin „de-a dreptul la judecătorie..., nici nu-ţi mai dau p-acasă". Ajunşi într-o perioadă cînd constată că nu prea mai au clientelă şi nici procese, cei doi avocaţi conchid să formeze un sindicat în cadrul căruia amîndoi să-şi împartă frăţeşte cîştigul zilnic.

Piesa *Sfîrşitul* este o dramatizare a nuvelei cu acelaşi titlu din volumul *Vedenia* [2]. Oferită spre reprezentare Teatrului Naţional din Bucureşti, ea a fost respinsă de comitetul de lectură, fiind astfel sortită uitării [3]. Din păcate, în arhiva familiei se păstrează numai primul act — dactilografiat — a cărui acţiune se petrece într-o grădină publică, în timpul unei

---

[1] Piesa se păstrează în arhiva familiei pe nişte foi dactilografiate, nemaiexistînd manuscrisul.

[2] De fapt, înainte de a apărea în volum, nuvela văzuse lumina tiparului, pentru prima dată, în revista „Gîndirea", IV, 1924, nr. 4, p. 97—108.

[3] Apud Şerban Cioculescu, *Gib. I. Mihăescu*, R.F.R., anul II, 1935, nr. 12, p. 635.

după amieze, unde Bîrnea îşi aşteaptă soţia pe o bancă, pentru a merge la tribunal ca să transcrie actul de despărţire în urma procesului de divorţ. În acest timp, pe bancă, lîngă Bîrnea, vine Prundeanu, prietenul său. Cînd Mada va trece prin grădina publică şi îi va vedea, răspunde la salutul lui Prundeanu şi se îndepărtează într-o birjă.

După plecarea Madei, soseşte Gogu Gorăscu, care-l întreabă pe Bîrnea dacă s-a terminat procesul de divorţ şi dacă acum Mada poate fi curtată.

Întristat, Bîrnea îi mărturiseşte că este liber s-o curteze pe Mada, dar îl avertizează că s-ar putea ca fosta lui soţie să-l respingă, neacceptînd un individ atît de meschin şi de poltron.

Actul păstrat se termină prin părăsirea lui Bîrnea de către Gorăscu, care îi trimite un sărut sărmanului soţ ros de gelozie, al cărui rîs îngheaţă privind cu ochii holbaţi în gol.

Întrucît textul se opreşte aici, vom încerca să reconstituim acţiunea piesei făcînd apel la nuvelă.

Într-o grădină publică Bîrnea, meditînd la ruperea relaţiilor matrimoniale dintre el şi Mada, urmăreşte „îndobitocit pe pietriş jocul umbrei dantelate, pe care alergau de colo pînă colo, în continuă adiere a sălciilor, pete micuţe de lumină, ca boabe de argint viu" [4].

Faţa sa trădează zbuciumul lui sufletesc, trăirea dramatică a despărţirii: „... Ochii lui mari şi copilăroşi păreau acum uscaţi şi scurşi, iar pleoapele pleoştite îi dau o înfăţişare de plîns" [5].

La cafenea, unde îl întîlneşte pe Gorăscu, încearcă să simuleze nepăsarea şi liniştea ce l-a cuprins în urma despărţirii de Mada, survenită cu două săptămîni în urmă:

> „De-ai putea vedea cît senin e în sufletul meu!... Sînt liber, liber, liber, scumpule! Numai de aste două săptămîni mi-a fost teamă; dar ele au trecut aşa de lin, aşa de alintător, ca un rîu potolit... Acum s-a terminat! Acum pot striga: liber, liber, liber!" [6]

Gorăscu, această „speţă de imbecil", „deşirătură osoasă şi fantomatică", cu „gură lipicioasă şi dinţi de ştiucă", cu „piele galbenă de pelagros", nu poate fi imaginat de Bîrnea în postură de amant sau soţ al Madei. Bîrnea îl preferă pe Prundeanu ca viitor soţ al Madei, dar nu ca amant, deoarece nu poate să-şi închipuie pe Mada „lăsîndu-se trecută ca oricare alta pe răbojul cuceririlor nenumărate ale unui zvînturatic" [7].

Bîrnea este atît de frămîntat de pierderea Madei, această fiinţă „cu dinţii aceia atît de albi", cu „buzele cărnoase de coral", cu „părul ce îi cădea în şuviţe negre şi creţe pe figura... de vrăjitoare", încît nopţi întregi nu poate să doarmă, gîndindu-se la clipele de fericire pe care le-a trăit cu Mada odinioară, comparînd acea stare de linişte conjugală cu situaţia ingrată în care se află, de locatar al unui hotel:

> „El nu adoarme pînă spre ziuă, căci în închipuirea lui aţîţată el vede corpul brun al Madei, în amurgit, confundîndu-se cu desenurile covorului de culoarea cafelei, aşternut pe uriaşul divan cu tăblie.

---

[4] Gib. I. Mihăescu, *La „Grandiflora"*, BPT, 1967, I, p. 132.
[5] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 131.
[6] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 134.
[7] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 142.

El crapă uşor uşa şi intră cu fereală, căci acum este amantul. Şi mîngîierile lui aduc din nou pe pielea ei fiorul renăscut al senzaţiilor iarăşi cunoscute... E atît de delicios tabloul acesta, că pe Bîrnea îl podidesc lacrămile cînd zorile îi descoperă fără milă, spre păretele opus patului de hotel, a cărui somieră scîrţîitoare o chinuieşte de o noapte întreagă : o canapea jupuită, un dulap vopsit proaspăt în negru, un lavoar de metal cu lighean alb, o găleată de lături, o pată de ploşniţă strivită drept în mijlocul tapetului cojit" [8].

Sufletul lui Bîrnea este torturat de ideea despărţirii, de faptul că Mada, devenită liberă, poate fi curtată, încît îşi închipuie scena în care Gorăscu încearcă să-i vorbească Madei de „... credinţă..., iubire tăcută..., chin nesfărşit...", de pasiunea lui constantă şi nemărturisită, lucru ce o va determina pe Mada să accepte să fie condusă de Gorăscu acasă, iar acesta — ajuns în camera fericirii de odinioară a lui Bîrnea, de unde gelosul divorţat păstra cele mai frumoase amintiri — va beneficia de farmecul ei.

De fapt, toate aceste lucruri nu se petrec decît în imaginaţia lui Bîrnea, mărturie stînd notaţia discretă a autorului de la finele bucăţii :

„Se trezi cu totul tîrziu, într-una din despărţiturile uşii turnante de la hotel. Era ameţit, capul îl durea şi pricepu că foarte multă vreme se învîrtise pe loc, o dată cu micul compartiment al uşii învîrtitoare. Îl cuprinse atunci frica şi-o luă la goană pe scări în sus, urmărit de o groaznică stafie. În cuşca lui, portarul îşi făcu cruce" [9]. Aşa cum remarca Şerban Cioculescu, gelozia la Gib. Mihăescu nu este „un subiect observat din afară, cît o putere prin excelenţă obsesivă, o dată psihologică iniţială, pusă în acţiune după legile proprii de desfăşurare ale obsesiilor" [10]. În multe creaţii ale lui Gib. Mihăescu există o pendulare continuă între real şi imaginar, conflictul fiind de natură psihologică. De cele mai multe ori, în planul realităţii nu se întîmplă nimic, dar închipuirea eroilor împrumută unor lucruri insignifiante sau neîntîmplate proporţii extraordinare. Obsesiile personajelor sînt mai puternice decît realitatea, dar niciodată eroii lui Gib. Mihăescu nu găsesc în obsesii liniştea dorită, ci dimpotrivă, o nelinişte secretă.

Acesta este cazul eroului din nuvela şi drama cu acelaşi nume *Sfîrşitul*, deoarece sufletul lui Bîrnea este bîntuit de remuşcări, de reproşuri : deşi divorţat de Mada, ar dori să o aibă în preajma sa, ar dori ca ea să nu fie curtată de alţi bărbaţi, cu toate că oficial ea devenise liberă.

Printre manuscrisele lui Gib. Mihăescu se mai găseşte un fragment dintr-o piesă, aflată în prima fază de lucru, fapt denotat de multitudinea ştersăturilor şi corecturilor de pe circa douăzeci de pagini in folio, cîte s-au păstrat. Surprinzător, dar acest fragment de piesă nu are titlu. Pe o ciornă — răzleţită printre cele douăzeci de pagini — sînt menţionate personajele piesei : Gore Bondăreanu (pe ciornă iniţial era scris Bondaru, dar autorul a adăugat cu creionul sufixul „-eanu"), Mihnea Ravăn, Stamate Necşulea, Gogu Plavianu, Irina Plavianu (sora lui Gogu), Lola Bondăreanu (fiica lui Stamate Necşulea, devenită soţia lui Gore) şi Lina Bercea.

Acţiunea actului întîi — singurul păstrat, şi acesta incomplet — se desfăşoară în biroul avocatului Gore Bondăreanu. Bondăreanu, avocat de prestigiu,

---

[8] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 143.
[9] Gib. I. Mihăescu, *op. cit.*, p. 157.
[10] Şerban Cioculescu, *Gib. I. Mihăescu*, R.F.R., II, 1935, nr. 12, p. 632.

şi-a luat ca secretar pe licenţiatul în drept Ravăn, un om muncitor şi de viitor. Datorită insistenţelor soţiei sale, a mai angajat ca ajutor în cadrul biroului său pe avocatul Gogu Plavianu, care se dovedeşte un ingrat şi un neglijent. Este un ingrat, întrucît întreţine relaţii cu Lola Bondăreanu, soţia binefăcătorului său. Este un neglijent şi nepriceput în materie de proceduri penale, generînd prin incorectitudinea sa numai dificultăţi în bunul mers al proceselor conduse — de iure — de Gore Bondăreanu, pe care — de facto — le susţinea cu multă competenţă talentatul Mihnea Ravăn. Este cazul dosarului lui Pîrîianu, care dezbătea problema unui act de vînzare a unei moşii : Gogu Plavianu nu numai că uită să expedieze la timp citaţiile martorilor lui Pîrîianu, dar amestecă actul de vînzare în dosarul cu „Diverse", producînd panica lui Gore şi Ravăn, care credeau că actul fusese probabil sustras de adversari — Protopopeştii.

Lola, soţia lui Bondăreanu, se teme că Ravăn, prin calităţile şi prin pregătirea lui, va reuşi să se substituie integral patronului său, căruia îi va lua toată clientela, după ce-l va părăsi, avînd grijă însă să nu-l părăsească înainte de a-l ruina.

Toate acestea sînt simple bănuieli ale Lolei, în virtutea cărora încearcă pe orice cale să-l discrediteze pe Ravăn în ochii lui Gore, Necşulea, Irinei etc.

Ultima scenă păstrată din piesă lasă să se înţeleagă că Ravăn — contrar suspiciunilor Lolei — nu numai că nu-şi va lăsa patronul singur la ananghie, ruinat în urma jocului de cărţi, dar va căuta să pună o vorbă bună pe lîngă Gore Bondăreanu pentru ca Gogu Plavianu, rivalul său direct, să nu fie dat afară din biroul lui Gore şi lăsat pe drumuri. Ravăn, suflet nobil, va stărui ca Plavianu să fie menţinut pe mai departe în funcţia sa, crezînd că cu timpul lucrurile se vor schimba.

Deşi apare sporadic, cel mai interesant personaj este Stamate Necşulea, tatăl Lolei, descendent dintr-o familie aristocratică. El este conştient de forţa şi prestigiul social al noii clase, pentru care originea nobiliară nu mai contează, cînd îi spune fiicei sale :

> „Alături de soţul tău eşti ferită de ruină, copilă. Fii necontenit lîngă dînsul, ţine strîns bine braţul lui. El e un om mare, copila mea, şi eu îi sînt recunoscător că graţie lui un Necşulea, un urmaş al marelui vistiernic, n-a intrat de bună voie agent la percepţie (luîndu-i mîna). Graţie ţie, graţie frumuseţii tale (i-o sărută)" (actul I, scena a II-a).

Cînd Lola îl numeşte pe Ravăn „vechil" şi i se plînge lui Necşulea că soţul ei îl protejează prea mult pe acesta, nedîndu-şi silinţa să-l ridice pe Gogu Plavianu care are o origine nobilă, tatăl ei argumentează că Gogu este „mai tînăr decît Ravăn, mai curînd ieşit din şcoală...", conchizînd că, în definitiv, „în luptele de la bară... blazonul nu joacă mare rol" (actul I, scena a II-a).

Aserţiunea lui Stamate Necşulea scoate în evidenţă un lucru important, făcîndu-se ecou al sentimentelor autorului : un om este valoros sau lipsit de valoare în sine şi nu prin descendenţa sa, prin blazon.

Acest fragment pune în lumină — subliniind cu multă delicateţe — declinul inevitabil al aristocraţiei intrată în crepuscul, avînd multe puncte comune cu ultimul roman al lui Gib. Mihăescu — *Donna Alba* — care reţinea atenţia şi prin figurile de aristocraţi, reprezentanţii unei clase care

apunea : Georges Radu Şerban, prinţul Raoul, decăzutul Preda Buzescu, fratele celui pe care îl iubise Alba odinioară.

Dacă *Pavilionul cu umbre* şi *Sfîrşitul* ne duc cu gîndul la talentul lui Gib. Mihăescu, unic în felul lui, de evocator al instinctelor şi obsesiilor, vădit şi în epică, celelalte piese ale lui Gib. Mihăescu ne amintesc de o altă latură a scrisului său, cultivată cu predilecţie în romanul *Zilele şi nopţile unui student întîrziat*, unde ironia incisivă se conjugă cu nonşalanţa în nararea unor întîmplări mai mult sau mai puţin pitoreşti, făcînd loc şi tonului grav, atunci cînd împrejurările îl solicită.

Uneori piesele lui Gib. respiră un aer de tristeţe—cum este cazul dramei *Sfîrşitul* — alteori, ele abundă în scene pline de umor, integrate cu inteligenţă de autor în corpul piesei, ca în comedia *Confraţii*.

Trecînd peste anumite carenţe de ordin formal — a căror prezenţă era inevitabilă în cazul unor piese aflate în curs de elaborare sau finisate parţial — Gib. Mihăescu ni se relevă ca posesorul unor remarcabile virtualităţi de dramaturg, ce nu au putut fi fructificate total.

Moartea l-a smuls de timpuriu de la masa de lucru pe acest scriitor a cărui fiinţă emana un farmec şi un nimb de stranie poezie, nedîndu-i răgaz să-şi realizeze intenţiile sale beletristice.

ETIC ŞI ESTETIC ÎN GÎNDIREA LUI TUDOR VIANU

VASILE MARIAN

Tudor Vianu examina fenomenul artei din perspectiva imperativului etic, socotit fundamental în creaţia culturală.

Afirmaţia va surprinde : Vianu trece în epocă drept un teoretician al autonomiei valorilor. E aceasta o contradicţie a gîndirii lui Tudor Vianu şi, se va vedea, o contradicţie plină de semnificaţii. Dar şi de dificultăţi. Pentru că mobilurile cele mai adînci ale operei nu sînt formulate sistematic niciodată. Principiile ultime rămîn în semiumbră, într-o zonă psihologică, iar aceasta scapă unui lector comod. De aceea, o cercetare adecvată a operei lui Tudor Vianu, operă teoretică, trebuie să se însoţească, paradox, cu o analiză stilistică.

Dincolo de enunţul logic va fi urmărit elementul subiectiv, afectiv. Trebuie procedat cu Vianu, cum Vianu însuşi a procedat cu prozatorii români. Împrejurarea va înlătura poate şi o altă prejudecată ce se referă permanent la Tudor Vianu : aceea despre olimpianismul gîndirii sale. Nimic olimpian în gîndirea lui Tudor Vianu. Pentru cititorul neprecipitat, opera lui se prezintă ca o devorantă dramă spirituală.

★

Dogmatismul lui Mihail Dragomirescu este pentru Vianu „o reacţie salutară, afirmaţia nevoii de siguranţă şi permanenţă, ca nişte condiţii elementare ale culturii, ameninţată, altfel, să se pulverizeze şi să amurgească" .

Iată o frază, care nu dezvăluie nimic olimpian, dimpotrivă, exprimă teama şi neliniştea.

Dogmatismul dragomirescian e înţeles de Vianu ca o teorie raţionalistă şi obiectivistă a culturii. Teoriile psihologiste din estetica vremii provoacă impacienţa lui Vianu în ceea ce priveşte soarta culturii.

Autorul *Esteticii* nu şi-a putut ascunde niciodată repulsia organică ce-o avea faţă de psihologismul axiologic. Atmosfera de relativism extrem, creată de teoriile empatiei, îl înspăimînta şi-i chema replica spontană, dură, nemascată. Aşa se face că în fragmentul reprodus condamnă psihologismul în numele imperativului moral al culturii, menită să-i creeze omului sentimentul permanenţei şi siguranţei.

REV. IST. TEORIE LIT.. T.19, NR. 1.P. 83–90, BUCUREŞTI, 1970

Cuvinte ca „amenințată", „să se pulverizeze", „să amurgească" sugerează acuta neliniște psihică.

Tot psihologismul e amendat, într-o formulare din finalul pateticei comunicări *Originea și valabilitatea valorilor* :

„Totul ne face însă a crede, că o vreme mai dispusă la integrare și armonie se va opri la adevărul mai larg, că deși fiecare individ sau fiecare grup omogen de indivizi, nu pot cuprinde valoarea decît din unghiul lor subiectiv, relația care apare atunci pe lume, interesează întreaga omenire"[1].

Propoziția amintește expres imperativul categoric kantian :

„Lucrează astfel, încît maxima voinței tale să poată oricînd sluji în același timp și de principiu al unei legiuiri universale". Ce e subiectiv, individual, e valabil numai dacă e apt să devină universal.

Printre teoreticienii valorilor, Vianu va fi unul dintre cei mai devotați acestui dicton moral kantian.

În contextul vremii, axiologia era sfîșiată în două curente: unul psihologist ce reducea valoarea la o trăire de moment, individuală, și alt curent, autonomist, sau obiectivist care afirma existența ei obiectivă, ideală, transcendentă subiectului, și independentă de el.

Tudor Vianu ocupă poziția de mijloc. Relativismul psihologist, s-a arătat, îl nemulțumea. Ar fi înclinat mai curînd spre obiectivismul de tip Hartmann sau Scheller, dar obiectivismul conducea la platonism și mai departe la misticism. Sentimentul divinității n-a fost niciodată prea puternic în sufletul lui Vianu. Universul, natura, îi apare mai degrabă absurdă, decît coordonată de un principiu unic. Rațiunea kantiană, practică, poate introduce ordine în lumea fenomenală, arbitrară. De-aici viziunea lui raționalistă asupra culturii, și, implicit, și asupra artei, viziune care nu l-a părăsit niciodată.

Aici e cheia gîndirii lui Tudor Vianu, și esteticianul însuși o mărturisește odată, cînd se ridică împotriva ideii că destinul uman, implacabil, trebuie acceptat fără rezerve :

„Noi socotim... mai degrabă, că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplativ și religios, nu a omului cu expresie vitală, căci acesta, orientîndu-se în chip firesc către fapte, întrevede în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat, decît figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim și să-l adorăm "[2].

Natura deci este absurdă, manifestările ei — iraționale, agresive; raportul om-natură este mai curînd unul de beligeranță decît de coabitare.

Absența divinului din natură îl determină pe Vianu să pună în centrul lumii pe om. Spiritul uman resimte voința de acțiune, de replică, pornită dintr-un firesc instinct de conservare. Conștiința umană este deci activă; caracterul ei teleologic derivă din nevoia omului de a se impune în fața naturii arbitrare. Conștiința e chemată să creeze în jurul omului un mediu statornic de valori, care să-i inspire „sentimentul permanenței și siguranței". Conștiința activă întreprinde o acțiune morală, în raport cu indiferența etică a naturii. Undeva, Tudor Vianu o afirmă direct : „Voința noastră se găsește totdeauna în corelație cu ideea mobilității și absurdității morale a realului".

---

[1] T. Vianu, *Introducere în teoria valorilor*, București, 1942. p, 165

[2] T. Vianu, *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, p. 48.

Tudor Vianu e aici pe urmele umanismului. Cum nu adoptă ideea filozofiei creştine, despre binele suprem ce i se rezervă omului în altă lume, Vianu caută fericirea omului în planul terestru. Faţă de creştinism, Vianu pare alteori un stoic. Nu e însă nici stoic, pentru că admite fericirea, „patologică".

Intervine în discuţie existenţa simţurilor, şi Vianu e nevoit să recunoască psihologismului partea sa de adevăr, în filozofia valorilor. Într-adevăr, valorile au la origine impulsuri şi dorinţe instinctuale, care se cer satisfăcute. Valorile par a fi integral subiective. Deci iraţionale şi relative. Vianu constată însă că agresivitatea instinctului nu e mai puţin absurdă decît agresivitatea naturii. Sîntem în preajma celui de-al doilea război mondial, care era însoţit de o criză şi o contestare a valorilor culturii, fără precedent în istorie. Autorul *Introducerii în teoria valorilor* e somat să-şi precizeze măsura psihologismului, şi o va face de multe ori şi cu insistenţă.

Nu orice dorinţă individuală generează valori, ci numai aceea care e aptă să fie generalizată. Astfel raţionalul apare ca un sistem superior de control în activitatea culturală a conştiinţei. Individualul pur, necontrolat şi neîncorporat raţionalului, e imoral şi exclus dintre factorii ce participă la cultură. Absurdul instinctual ca şi absurdul cosmic iată două cauze egal de imorale, care-l conduc pe Vianu la principiul că generatoare de valori e numai conştiinţa raţională. „Raţiunea pură este în sine practică şi dă (omului) o lege universală pe care noi o numim legea morală". Aşa sună o altă maximă din *Critica raţiunii practice*, care trebuie să-i fi fost intimă lui Tudor Vianu.

Iată, pentru ce am considerat viziunea lui Vianu asupra culturii şi artei, ca o viziune colorată etic. Raţionalul e sinonim la el cu moralul. Cum gîndirea lui Tudor Vianu nu alunecă niciodată integral din graniţele raţionalismului, putem spune că Vianu priveşte lumea valorilor culturale prin prisma valorii etice.

*

Cum se repercutează viziunea raţionalistă, moralistă a lui Tudor Vianu, în activitatea sa pe tărîmul esteticii?

Estetica sa vine în contradicţie cu fenomenul artistic modern.

Odată cu mişcarea romantică, arta a apucat pe drumul divorţului cu viziunea clasică raţionalistă. Ruptura s-a adîncit mereu, şi în momentul avangardist atinge punctul maxim al evoluţiei ei. Orice urmă de concept în artă provoacă unui Tristan Tzara strigăte de revoltă isterică.

Gîndirea estetică a lui Tudor Vianu se desfăşoară concomitent cu fenomenul modernist din artă, şi nu în necunoştinţă de el. Atacul deslănţuit al moderniştilor împotriva raţionalului în artă îi provoacă o stare de nelinişte. Esteticianul, care priveşte opera ca produs, ca activitate raţională, se simte ameninţat. Adversarii săi, psihologişti, jubilează, relativismul în forma lui cea mai acută, impresionismul, cunoaşte o mare audienţă şi devine o modă. Vianu face concesii după concesii esteticii moderniste, dar nu renunţă niciodată definitiv la ideea raţionalului în artă. Uneori intră în panică, pare să arunce armele, zăreşte o lumină de clasicism la Paul Valéry şi renaşte ca păsarea Phoenix, exclamînd: „interesant!" Paul

Valéry „regăseşte vechea noţiune a perfecţiunii căzută aproape în desuetudine de la Kant încoa" [3].

Pretutindeni, Vianu întreprinde eforturi disperate pentru a menţine „conceptul", „ideea", „perfecţiunea" printre determinările frumosului artistic.

În 1932—1933, ţine un curs întreg „spre a dovedi cîte elemente logice, prin urmare de atitudine controlată şi disciplinată, conştientă de sine, intră în munca artistului şi pe de altă parte, în ce chip este posibil, ba chiar devine mai adîncă, o contemplaţie care se susţine prin cunoaştere"[4].

Concluzia a fost că Vianu n-ar înţelege esenţa artei moderne. Tudor Vianu în realitate nu era nereceptiv la nou. Mai adevărat ar fi că estetica sa decurge dintr-o concepţie a culturii, raţionalistă şi etică. Parţial, fenomenul modernist intră în conflict cu teoria lui Vianu. Iată, în acest sens un exemplu de inadecvare :

„Dar impertinenţa noastră — se confesează Tristan Tzara — mergea poate mai departe. Noi proclamam dezgustul nostru, făceam din spontaneitate regulă de viaţă, nu vroiam deosebire între viaţă şi poezie".

Şi mai departe :

„Astfel am ajuns să luăm drept obiect al atacurilor noastre însăşi baza societăţii : limbajul, ca agent de comunicare între indivizi şi logica, adică cimentul. Aici era urmarea concepţiilor noastre despre spontaneitate, al acestui principiu că „gîndirea se face în gură", care ne aducea să respingem că logica ar avea întîietate asupra fenomenelor vieţii" [5].

A face „din spontaneitate regulă de viaţă", înseamnă a concepe viaţa socială după principiile artei suprarealiste, adică antiraţională. Ori viaţa omului şi societatea stau sub semnul raţiunii. A înlocui aici raţiunea cu spontaneitatea, înseamnă a nega şi omul şi societatea.

Faţă cu o asemenea tendinţă, Tudor Vianu se aşează firesc, în opoziţie. Pentru un raţionalist, invazia esteticii moderniste, iraţionaliste pe teritoriul altor valori, nu putea să arate decît barbară.

De aceea *Estetica* lui Vianu trebuie privită ca o dramă, ca o luptă, din care iese cu partea sa de victorie.

★

Dar să asistăm la spectacolul concret al confruntării lui Vianu cu fenomenul contemporan :

„Dacă ni se mai întîmplă deci, să deschidem o carte, scrie Vianu, o facem cu acelea care ne aduc ecoul răsunător al vieţii trăite. Realitatea a degradat ficţiunea artei, şi un semn al acestei transformări este şi interesul cu care publicul contemporan salută producerea intimităţii scriitorilor ca şi înclinaţia acestora de a şi-o mărturisi".

Tonul expresiei e trist, autorul pare deconcertat. În fraza următoare, însă, reînvie, devine patetic :

„Dar dacă arta are nu numai rolul de a oglindi viaţa dar şi pe acela de a o depăşi, de a ne elibera de rigorile şi constrîngerile ei, este limpede, atunci, că bogăţia vitalului trebuie să se topească din nou în perfecţiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă şi omenirea să se lipsească de una din valorile ei cele mai înalte".

---

[3] Tudor Vianu, *Studii de filozofie şi estetică*, Bucureşti, 1939, p. 93.
[4] T. Vianu, *Curs de teoria valorii estetice*, 1932—1933, p. 314.
[5] Tristan Tzara, *Suprarealismul şi epoca de după război*, 1947, p. 4.

Vianu înclină să admită „bogăția vitalului", elementul subiectiv, individual, promovat de poezia modernă, dacă acesta la rîndul său acceptă să se încadreze în perfecțiunea formei artistice. Dar arta ca formă perfectă e cea clasică, pe care evoluția poeziei de la romantism încoa, a negat-o necontenit. Pentru Vianu, însă, aceea este arta adevărată, și la ea cere să se revină.

Altundeva, Vianu spune, și cuvintele lui sună ca un poem trist: „Postulatul timpului vrea ca realitatea artei să se completeze în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Ba chiar, fragmentul ei subiectiv, variabil, și neîntrupat, devine mai important decît acel obiectiv, stabil și cristalizat" (Victorie totală a psihologismului și impresionismului!)

„Se înțelege că, în asemenea condiții, ideea de perfecțiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate. Căci dacă perfecțiunea este varietatea unificată, forma închisă, nu aceasta va fi modalitatea operei preferată de artistul modern, care se aventurează mai degrabă către ceea ce este imperfect pentru că lasă un loc mai mare reveriei personale" [6].

Dar Vianu, aici dezarmat și consolat, păstrează undeva o armă secretă pe care o scoate la lumină, în finalul discuției, hotărît să dea lovitura de grație: e vorba de cercetările „mai noi", germane, apoi de un Sourriau, Laló și de Paul Valéry, autorul unei recente teorii a perfecțiunii în poezie.

Și Vianu revine liniștit în fortăreața sa și-și repetă, senin, o teză foarte contestată din *Estetica*:

„Astfel de mărturii ne vorbesc de o nouă voință de a înfrăți munca cu arta, în comunicarea aceluiași elan constructiv al timpului nostru"...

Și totuși, modernismul a distrus definitiv ideea perfecțiunii în artă.

Încolțit astfel, Tudor Vianu își caută salvarea în fenomenalogie. Aici, întîlnește, într-adevăr, un ajutor moral de neprețuit, în ideea că structurile artistice sînt obiective. Estetica fenomenalogică opune subiectivismului psihologist, extrema obiectivității absolute a valorilor. De aceea Vianu nu e mulțumit nici de fenomenalogie și nu ezită s-o amendeze, de data asta, din tabăra psihologistă. El, totuși, nu exclude subiectul din procesul creației artistice, ba îi acordă un rol activ. Doar că Vianu admite subiectul numai cînd se lasă controlat rațional. Așa ajunge să concilieze psihologismul cu fenomenologia, rezultînd o sinteză în care valorile sînt subiective și obiective în egală măsură.

Încă un exemplu, și ultimul: în *Fragmente moderne*, încă din 1925, Vianu constată cu supunere, că obiecțiile împotriva unei estetici ca aceea pe care o plănuia, și pe care o va tipări peste 10 ani, sînt mereu mai multe, și, fatal, cei care o contestă mai tare sînt artiștii; experiența pe care o au scrie Vianu, „despre faptele artei," le dovedește că felul de producere a operei, subita ei degajare din straturile active ale subconștientului, pasiunea exclusivă pe care o inspiră și împrejurarea că nici o metodă nu poate înlocui neantul predispoziției creatoare, totul le dovedește că raza minții omenești nu poate străbate cu vreun folos în acest complex de taine și minuni" [7].

---

[6] T. Vianu, *Studii de filosofie și estetică*, Ed. „Casa școalelor, București, 1939, p. 92.
[7] T. Vianu, *Fragmente moderne*, Ed. „Cultura Națională", 1925, p. 145.

Şi Vianu, în continuare, înclină să accepte suprimarea esteticii absolutiste, în favoarea mai multor estetici ireconciliabile. Dar, apoi revine brusc şi cam neargumentat la ale sale şi afirmă că „deşi stilurile artistice sînt atît de deosebite, ele întrebuinţează un limbagiu unitar de forme. Ceea ce variază de la o cultură la alta şi de la un individ la altul nu sunt nici elementele de care el se ajută în manifestarea acestei nevoi, ci numai semnificarea specială a operei, stilul, idealitatea ei". Admite istorismul şi individualismul, dar ultimele lor limite să fie totuşi raţionale, să fie „un limbagiu *unitar* de forme".

Uneori Vianu se simte obosit. Atunci renunţă la o parte din pretenţiile esteticii sale. Cedează ideii că arta nu poate fi definită. Rămîne numai cu intenţia de a o explica, pe cît e posibil, raţional.

„Prezenţa iraţionalului în lume (şi opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze iniţiativele raţiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultimă instanţă, nu trebuie să împiedice a-l reduce cît putem". Şi mai departe, în acelaşi spirit fenomenologic care se mulţumeşte cu puţin : „Misterul nu justifică indolenţele şi ezitările raţiunii [8].

Dar Vianu, clasicul, renaşte în ultimă instanţă, în *Postume*, învigorat, probabil, de condiţiile nou create artei după război, cînd, prin estetica marxistă, ideea, conceptul, forma, sînt repuse în drepturile lor.

*

Din materialul expus pot urma cîteva deducţii :

Tudor Vianu scrutează fenomenul artistic de la nivelul unei filozofii a culturii. Filozofia sa e fundamental raţionalistă. Raţionalismul lui Vianu se deosebeşte însă de raţionalismul cartesian pe care de altfel, undeva, îl combate. El nu priveşte, precum Descartes, natura ca un tot armonic, perfect, raţional. Pentru Vianu natura nu e raţională, e absurdă. Raţional e numai spiritul uman. Dar raţiunea umană e activă, e creatoare şi activismul ei provine din confruntarea cu absurdul naturii, căruia trebuie să i se opună. Din acţiunea spiritului uman, dominat raţional, rezultă cultura, definită, în această ordine a raţionamentelor, ca un mediu de opere, de valori, care-i asigură omului securitatea şi permanenţa, ferindu-l de absurdul şi de agresivităţile naturii. Natura iraţională e considerată imorală.

Sensul raţionalului în gîndirea lui Vianu nu se opreşte însă aici. Mediul axiologic îl fereşte pe om nu numai de absurdul cosmic, dar şi de absurdul ascuns în omul însuşi. Ce trebuie corectat în om e latura iraţională a fiinţei sale : partea instinctuală, subliminală. „Enormitatea şi anarhia dorinţelor primitive, acele pentru care nu există nici frîu nici lege, este o consecinţă a condiţiei de singurătate a omului puţin civilizat"... spune Vianu. „Condiţia aceasta este mult remediată pentru omul civilizaţiei, care simte la fiecare pas cum un alt om i-a ieşit în întîmpinare, i-a preîntîmpinat sau i-a satisfăcut o dorinţă, ba chiar i-a creat-o, îmbogăţindu-i astfel cuprinsul vieţii lui, dar în acelaşi timp, limitînd-o şi disciplinînd-o" [9].

---

[8] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 11.
[9] T. Vianu, *Postume*, E.L.U., Bucureşti, 1966, p. 189.

În consecinţa acestei viziuni, Vianu intră în conflict cu două teorii axiologice opuse :

Întîi cu psihologismul care în fapt anula valorile, pentru că le reducea la dispoziţiile subiective, individuale. Vianu se opune, apoi, absolutismului axiologic, de tip fenomenologic ; aici îl nemulţumea postularea valorilor ca esenţe, categorii obiective, transcendente lucrurilor şi cu atît mai mult subiectului uman. Nu-l convingea, deci, misticismul valorilor, ca de altfel misticismul în genere. Rezultă ceea ce s-a numit eclectismul său : de la fenomenologie Vianu păstrează ideea obiectivităţii valorilor. Obiectivitatea însă nu este exterioară omului, ci consistă în chiar spiritul său : în spiritul raţional, logic. Deci, pentru Vianu obiectivitatea este egală cu generalitatea. De la psihologişti, Vianu reţine originalitatea valorilor. Deşi sînt categorii ideale, valorile se manifestă concret în forme originale ; au un caracter istoric şi chiar individual. Dar individualul nu exclude generalitatea. Individualul e valabil numai dacă, în spirit kantian, poate fi generalizat, sau cum spune Vianu, dacă interesează toată umanitatea ; individualul pur, tot kantian, se opune raţionalului şi e privit ca imoral.

Cu o asemenea filozofie se apropie Vianu de artă şi comite, estatice anacronismele de care s-a vorbit. Dar obstinaţia cu care susţine elementul raţional în artă trezeşte suspiciune.

Tudor Vianu, se ştie, nu era nereceptiv la nou, ba odată, afirmă că esteticianul trebuie să privească valoarea estetică ideală pornind de la o întrupare concretă a ei, şi anume, de la fenomenul artistic contemporan. Totuşi, arta ca lucrare absolut individuală, total anticonceptuală, ca suprarealitate, i se părea, desigur, nefirească. Aşa s-a întîmplat, probabil, că în *Estetica* lui, nume ca Marinetti, Tristan Tzara, André Breton, nu sînt citate niciodată. Moderniştii alungaseră ultimele resturi de logică, de perfecţiune, de raţional din artă. Ori pentru Vianu, operele culturii introduceau în haosul cosmic tocmai elementul ordinii şi al perfecţiunii, iar cea mai perfectă era opera de artă — model, în acest sens, pentru toate creaţiile de alt tip. Opera (ideea revine în *Postume* !) creează, prin perfecţiune, un mediu moral, ce se opune „imoralităţii realului".

E clar, deci, că arta modernă îi apărea deficitară sub raportul etic, esenţial în cultură.

★

Dintr-un unghi de concepere a valorilor, strict ireductibilist, s-ar conchide că Vianu abordează inadecvat fenomenul artistic, prin prisma unei concepţii general-culturale ; încalcă, astfel, legile interne ale vieţii artistice, principiul autonomiei valorilor, recunoscut, de el însuşi, în atîtea ocazii, în consecinţă, estetica lui ar fi inevitabil anacronică, fapt ce le apare multora, azi, de necontestat.

O întrebare se mai cere formulată, pentru a rotunji problematica prezentei demonstraţii. Astăzi, la noi, ideea de autonomie a artei a devenit atît de populară, încît nimeni nu se mai îndoieşte de valabilitatea ei. Totuşi, atenţi să nu se întîmple o elementară imixtiune eterogenă în domeniul artei, uităm cu totul că se petrece, adesea, o agresiune, nu tocmai firească, a esteticului pe teritoriul altor valori.

Iată Tristan Tzara propune, călăuzit de principiile estetice ale suprarealismului, o formulă stranie de viaţă socială.

„Din parte-mi, văd sinteza într-un nou umanism — care se desenează la orizontul literaturii franceze. Un umanism care ia pe om drept centrul tuturor activităţilor sale, al activităţilor care-i sînt hărăzite să-i slujească. El va trebui să afirme superioritatea de rang a omului asupra oricărei alte noţiuni abstracte, al cărei conţinut nu ar fi uman".

S-ar părea că nimic nu e surprinzător. Şi vechiul umanism propunea pe om în „centrul preocupărilor". Dar omul, în concepţia suprarealistă, este individul în afară de lege, de concept, de morală, omul ca existenţă concretă, recte instinctuală; omul a cărui „gîndire se face în gură !"

Cine-şi poate imagina un umanism fără divinitate, dar şi fără morală, fără urmă de raţiune ? Cine-şi poate închipui binele uman în confundarea cu neantul ?

Formulate aceste întrebări, estetica lui T. Vianu nu ne mai apare inactuală. Procesul etic pe care-l face Vianu artei moderne este de fapt procesul întregii culturi moderne. Astăzi, tot mai multe voci se ridică împotriva unui fenomen de disoluţie, pe care spiritul european îl creează prin evoluţia sa din ultimele două veacuri. Un fenomen de fragmentare şi pulverizare a facultăţilor sufleteşti, în detrimentul unităţii şi armoniei spirituale, prezente în alte epoci de cultură.

Există păreri care explică acest fenomen de dizolvare ca o consecinţă a procesului bisecular de autonomizare a valorilor culturale, proces ce se justifică teoretic în filozofia lui Immanuel Kant.

Într-adevăr, Kant stă la originea concepţiei care eliberează valorile culturii de sub dominaţia autocrată a religiei şi le oferă spaţiu de acţiune în care să se dezvolte independent şi să se constituie monadic.

Dar cu aceasta, integritatea sufletului uman a fost afectată şi problema se pune azi — n-o fi oare prea tîrziu ? — de a o reinstaura.

Elaborările gîndirii contemporane converg mereu mai mult înspre concluzia că procesul de antonamizare a valorilor trebuie oprit şi cultura trebuie îndrumată pe căi ce presupun în viitor un scop superior unic. Contradicţiile şi viciile epocii noastre precum şi experienţa epocilor trecute, recheamă în prim-planul culturii imperativul moral.

PETER WEISS ŞI TEATRUL DOCUMENTAR

KLAUS HAMMER

De cîţiva ani o nouă orientare determină viaţa teatrală progresistă în Europa apuseană : teatrul documentar. Această orientare s-a format la un moment cînd moda teatrului absurd se apropia de sfîrşitul ei. Renunţării complete la realitate i se opunea realitatea documentară, fanteziei pure, fidelitatea istorică, renunţării la angajament, angajamentul. În afară de teatrul epic al lui Brecht, care şi-a cîştigat o valabilitate mondială, această direcţie este singura în teatrul european postbelic care a fost deschisă de autori de limbă germană.

Printre cei mai importanţi exponenţi ai ei se numără Peter Weiss, stabilit în Suedia, unde emigrase în timpul Germaniei naziste [*Die Ermittlung* (Investigaţia), *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (Cîntec despre momîia lusitană), *Viet-Nam-Diskurs* (Discurs despre Vietnam)] şi Rolf Hochhuth [*Der Stellvertreter* (Locţiitorul), *Die Soldaten* (Soldaţii), *Die Arbeitgeber* (Patronii)] şi Heinar Kipphardt [*In Sachen Robert J. Oppenheimer* (În cazul Robert J. Oppenheimer), *Joel Brand*]. Această direcţie dramatică se dezvolta şi în alte cîteva ţări apusene ; astfel parvenea din Franţa piesa lui Aimé Césaire, *În Congo*, din Anglia *Macbird*, de Barbara Garson, *Vietrock*, de Megan Terry, din Italia *Douăsutedemii şi unul*, de Salvato Capelli ş.a.

Teatrul documentar a adus din nou marei teme politice însemnătate şi public şi a contribuit în mod substanţial la activarea socială a teatrului vesteuropean. Oricît de diferită ar fi intenţia politică, calitatea şi modurile de punere în scenă, comună este acestor piese prezentarea documentară a unor mari evenimente istorice ale prezentului şi ale trecutului recent. Piesa documentară vrea să fie înţeleasă în primul rînd ca un „raport scenic", ca un document de epocă strict şi cuprinzător. „Libertăţile autorului" constau în „alegerea, în aranjarea, în formularea materialului", arată Heinar Kipphardt. La aceasta se adaugă în unele piese întîmplări imaginate, pentru o mai bună desfăşurare a materialului, în altele şi subiectul este alcătuit pe motive istorice. În schimb, Peter Weiss renunţă categoric la acţiune, lăsînd să vorbească numai materialul. Pentru dramaturgul elveţian Friedrich Dürrenmatt, arta actu-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 91–98, BUCUREŞTI, 1970

ală poate pătrunde numai pînă la victime, fără a atinge pe adevăraţii potentaţi. În timpul nostru, conexiunile sociale au devenit atît de complicate, de neclare şi de opace, încît nu se mai poate da un răspuns în problema vinei individuale. Totul a devenit anonim, impalpabil. „Nu Creon însuşi, ci secretarii lui Creon rezolvă Cazul Antigonei", scrie Dürrenmatt în *Probleme de teatru*. Dramaturgul secolului nostru nu-l mai poate lua din această cauză pe Creon drept ţinta atacurilor sale. Constatarea resemnată a lui Dürrenmatt, după care conexiunile sociale sînt opace, este în acelaşi timp legată de recunoaşterea că astăzi în dramă nu este vorba numai de a arăta vina lui Creon, ci şi sistemul care a generat această vină.

Reprezentanţii teatrului documentar, înainte de toate Peter Weiss, fac în schimb cu piesele lor dovada că este întru totul posibil de a pătrunde în desemnarea responsabilităţii pînă la adevăraţii „potentaţi". În *Locţiitorul* de Hochhuth, în marea controversă cu papa, părintele Riccardo îl confrunta pe locţiitorul lui Cristos cu răspunderea ce o are. Încercarea lui Riccardo de a-l îndemna pe papă la protest împotriva lui Hitler este însă şi mai lipsită de perspectivă decît revendicarea libertăţii de gîndire pe care marchizul de Posa o adresează lui Filip al II-lea în *Don Carlos*, de Schiller. Pătrunderea lui Hochhuth pînă la cauzele sociale obiective ale incapacităţii Vaticanului de a reacţiona faţă de fascism conferă de fapt acestei piese o mare profunzime de gîndire. În acelaşi timp însă autorul nu a putut transforma aceste momente în centre de rotaţie dramatice ale construcţiei sale de acţiuni şi figuri. Punctul de plecare idealist-moralist al piesei a adus cu sine şi o formă dramatică în care momentele sociale obiective importante rămîn totuşi limitate în efectele lor. Dacă drama lui Hochhuth rămîne fără îndoială îndatorată construcţiei dramatice şi personajelor lui Schiller, Weiss adoptă punctul de vedere potrivit căruia dramaturgul modern trebuie să se lase confruntat cu întregul arsenal dramaturgic ramificat, spre a-şi alege după plac din multitudinea tehnicilor şi stilurilor. Astfel Weiss a încercat concomitent în opera sa dramatică mai multe modalităţi şi mijloace de reprezentare.

În piesa *Urmărirea şi asasinarea lui Jean Paul Marat, reprezentată de grupa de teatru a ospiciului din Charenton sub îndrumarea domnului de Sade*, Weiss a adus în scenă unul din acele materiale imense — semnificative pentru noi toţi şi care ne privesc pe toţi — ridicate de istorie, într-o formă care îi exprimă complexitatea şi, în acelaşi timp, *spune ceva* oamenilor şi prin latura sa teatrală. În *Marat*, Weiss îşi propunea să redescopere noi forme teatrale, să folosească complet şi multilateral mijloacele şi mişcarea scenică, gesturile, dansul, corurile, pantomima. Drama *Marat* trădează o elaborare extrem de dibace a materialului, cu mijloace stilistice diametral opuse celor documentare. Weiss a aplicat conştient în drama *Marat* modul demonstrativ de interpretare. Tema piesei nu este alta decît raportul individului faţă de răsturnarea socială, deci o problemă de epocă şi totodată general-umană, cu importanţă crescîndă. Pentru susţinerea poziţiilor extreme ale individualismului neîngrădit, pe de o parte, şi ale identificării individului cu interesele maselor revoluţionare pînă la dăruirea de sine, pe de alta, sînt aduşi pe scenă reprezentanţi ai acestor poziţii în istorie : marchizul de Sade şi Marat. Dar ei, actori pe scena mondială, nu sînt pur şi simplu reînsufleţiţi de autor pentru reconstituirea raportu-

rilor istorice; ei reprezintă mai mult aceste personaje într-un *joc* organizat pentru pacienţii unui ospiciu la care Sade, chipurile ca „supravieţuitor" al istoriei, preia rolul regizorului. Acest „joc în joc" procură autorului libertate faţă de material, îi oferă posibilitatea să *înstrăineze* problema centrală în chip multilateral şi anume în „maniera jocului".

Weiss nu se foloseşte de construcţia unitară a figurilor din drama tradiţională, ca Hochhuth, ci de principiul montajului. Figura lui Marat devine abia prin multiple refracţii în înnodarea şi întrepătrunderea diferitelor planuri, o personalitate diferenţiată. În punctul de intersecţie a patru planuri de joc se arată măreţia şi limitele lui Marat, care se sacrifică pentru oamenii simpli, dar nu poate rezolva încă problema socială a revoluţiei. În primul rînd Marat nu este simplu *Marat*, ci personaj al unei piese concepute de marchizul de Sade, pe care o pun în scenă pacienţii ospiciului de la Charenton, în mare parte deţinuţi politici. Al doilea plan se realizează cînd marchizul de Sade intervine ca regizor în acţiune. Deşi stă în afara jocului, el alternează tot mai puternic ca antipod spiritual al lui Marat şi este prins cu acesta într-un mare dialog privind concepţia asupra lumii. În timp ce Marat este de la început înstrăinat, intrînd în joc ca personaj de piesă, înstrăinarea celuilalt se realizează prin faptul că intră treptat, ca o persoană reală şi nu ca personaj de teatru, în dialogul operei prezentate. Al treilea plan este creat de Weiss prin figura directorului ospiciului, Coulmier (spectator, şi în unele secvenţe „protestatar") şi a familiei sale. Această refracţie elucidează planul temporal din 1808, perioada guvernării napoleoniene, în care idealurile revoluţiei franceze, despre care doar se aduce vorba în piesa sa prin intermediul lui de Sade, sînt de mult trădate. Al patrulea plan, în fine, se realizează prin faptul că marea dezbatere între Marat şi de Sade privind concepţia asupra lumii este întreruptă şi comentată în permanenţă de cor şi solişti. Crainicul se adresează direct publicului, elucidînd şi mijlocind.

Piesa *Marat* are nevoie de „a patra dimensiune", timpul, într-o formă nouă. Weiss lucrează cu mai multe refracţii ale timpului. El întrerupe mereu şi „timpul în timp". Aceasta mijloceşte spectatorului o cu totul nouă pătrundere a materialului, conexiuni între temele trecutului şi prezentului, aşa încît se întrevede o anume unitate a istoriei. „Din perspectiva de azi" — scrie Weiss — putem controla mereu, putem reconsidera mereu istoria, trecutul".

Din tripla răsfrîngere a timpului — a anului 1808, în care se joacă piesa; a anului 1793, ale cărui evenimente sînt „jucate"; a prezentului în care este realizat „jocul dublu" — Weiss scoate totdeauna referinţe de actualitate. În tezele lui Marat se revelează întotdeauna convingerea autorului în necesitatea răsturnărilor sociale. El apelează la cei oprimaţi ca să se salveze cu forţe proprii din mocirlă. El distruge iluzia armoniei între clase, a „societăţii de bunăstare", socialmente mulţumită, a basmului despre „partenerii sociali". El relevă cum sfîrşesc în mod invariabil susţinătorii celui de-al „treilea drum": prin trădarea revoluţiei sociale.

Piesa *Marat* ridică problema conflictului între individ şi societate, care va frămînta desigur, încă şi pe oamenii anului 3000. Heinar Kipphardt ridică în piesa sa *În cazul Robert J.Oppenheimer* o problemă care ne interesează pe toţi, astăzi, deoarece fiecare ştie că este ameninţat într-o formă oarecare de bomba la care a colaborat acest fizician american.

În fond, este vorba de montarea și întrepătrunderea permanentă a trei timpi — trecut, prezent și viitor. Deoarece în epoca noastră conștiința istorică a oamenilor devine tot mai puternică, dramaturgul poate deschide, o dată cu simplificări considerabile, orizonturi noi.

Cînd se vorbește despre posibilitățile realiste ale unor astfel de piese, nu trebuie cercetată numai întinderea tematicii, referințele de actualitate ale istoricului, ci și cît de mult reușește să epuizeze atitudinea ideologică a autorului, poziția și țelul său, posibilitățile materialului și adevărul istoric ascuns în acesta.

Astfel, jocul pe diferite planuri nu este o „soluție-patent". Fiindcă mulți autori nu întrevăd realitatea, dizolvă forma sau împing zugrăvirea realității în reflectare și pe planul „memorial", psihologic. Aceasta — în cazul unei concepții limitate a autorului — ascunde pericolul eliminării conflictelor, respectiv a definirii sociale inexacte a partenerilor de conflict. Aici sînt situate limitele în reprezentarea realității, astfel similitudinea relativă a reacțiunii și revoluției în textul *Marat* sau excluderea—necesară — a pozițiilor contrare, prin documentare, la Kipphardt. Ceea ce aduce Berthold Brecht din „planul mondial" prin scena sa de carnaval din *Galilei* se economisește aici prin limitarea — ca sens expus și cu posibilitate de orientare — la partea burghezo-reacționară, dar și burghezo-liberală și democratică a societății.

În piesa următoare, *Investigația* (1965), Weiss a abordat o formă cu totul nouă : aceea a documentării pure, a „teatrului epic" pur, epic în sens de *raport*, în sensul formei străbune a tragediei clasice.

Spre deosebire de *Marat*, aici nu întîlnim de loc sau aproape de loc mișcare pe scenă ; spațiul este de fapt static, compus din grupuri mari statice : cor, contracor, soliști. Nu există nimic ce ar da regizorului posibilitatea să introducă mijloace teatrale. Această piesă se bazează numai pe dimensiunea limbajului, cu foarte puține mișcări atunci cînd personajele se confruntă și discută între ele.

Nici una din piesele despre lagărele de concentrare fasciste nu a putut aduce pînă în prezent o dovadă într-adevăr convingătoare că prin intermediul dramaturgiei vechi, clasice — adică a unei acțiuni cu conflicte individuale — se poate exprima monstruozitatea procesului distrugerii, noua dimensiune în sistematica exterminării. *Locțiitorul* lui Hochhuth are o acțiune tradițională, este teatru care posedă nu numai o reliefare dramaturgică dar și un timbru schillerian. Cu toate acestea, tocmai prin *Locțiitorul* este, în bună măsură, pus în cumpănă, principiul verosimilității, unul dintre principiile estetice de bază ale dramaticii aristoteliene. Hochhuth însuși arată în adnotările sale istorice la text că în realitate n-ar fi fost posibil ca părintele „protestatar" Riccardo să ajungă pînă în fața papei. Autorul trebuie să înfrumusețeze realitatea, care în fond a fost mult mai dură, cum arată și exemplele practice din anexa istorică. Aici dramaturgia tradițională își vădește limitele. Cu „eroul" clasic pe care Hochhuth îl recuperează, spectatorul se poate, ce e drept, identifica într-o măsură mai mare decît cu acela din piesele „montate" ale lui Weiss. Cu primul, el poate să împartă mai bine sentimentele sale pentru atitudinea pozitivă a celui care protestează, ca și respectiva răspundere morală. Dacă vrem însă să scoatem la lumină într-adevăr conexiunile istorice, să cuprindem simultaneitatea timpurilor, atunci anumite principii ale vechii dramaturgii ne apar îndoielnice.

Pentru a reprezenta pe scenă sistemul exterminării în masă, există numai o ultimă consecvenţă, respectiv a lăsa — ca la Weiss — să se raporteze „numai", avîndu-se încredere în facultatea de asociere şi concretizare a spectatorilor, pentru ca astfel monstruozitatea întîmplării să poată fi asimilată pe cale raţională şi emoţională. Lucrînd în forma unui raport documentar, Weiss cuprinde trăsături fundamentale şi declaraţii ale procesului intentat la Frankfurt pe Main, în anii 1963-1965, ucigaşilor în masă de la Auschwitz. Conform stadiului procesului în acel moment, piesa se încheie fără pronunţarea sentinţei. Dar notarea faptelor, condusă cu o rigurozitate aproape ştiinţifică, evidenţierea minuţioasă a metodelor de exterminare de la Auschwitz, prin declaraţiile martorilor şi ale acuzaţilor, provoacă spectatorului un sentiment de reacţie morală mai puternic decît însuşi răsunetul unei sentinţe judiciare. Prin depoziţiile cîtorva martori şi dovezile acuzatorului, prin reacţiile acuzaţilor şi argumentările celui mai versat apărător în procesul judiciar, autorului i s-a relevat un proces social. Prin faptul că fenomene sociale sînt prezentate ca adevăruri istorice, şi nu numai morale, că din *Lagărul*, cum urma să se numească piesa la început, ea devine *Investigaţia* nu numai a unui detaliu ci şi a unui întreg sistem — Weiss atinge un nerv deciziv al orînduirii sociale existente în Germania occidentală.

Investigaţia nu are, practic, o acţiune în înţelesul tradiţional al cuvîntului. Pe scenă există numai documentul, respectiv prezentarea faptelor monstruoase ale exterminării. În *Investigarea* grozăviilor de la Auschwitz, Weiss a lăsat la o parte toate izbucnirile emoţionale ale personajelor, s-a abţinut de la orice adăugire din propria-i fantezie. Şi limba păstrează, deşi este stilizată cu economie şi foloseşte ocazional versul, factura limbii cotidiene. Subtitlul „Oratoriu în 11 cînturi" pare să contrazică acest stil sever. Dar Weiss nu celebrează nici o liturghie, nici un requiem (oratoriul este după originea sa o povestire epico-lirică, reprezentabilă scenic şi avînd semnificaţie generală), ci proiectează o structură estetică surprinzătoare care, sub forma a 11 cînturi tripartite, facilitează demascarea treptată a unor structuri sociale : cum de la investigaţiile totalizate ale reprezentanţilor acuzării şi pînă la „Cîntecul despre moartea lui Lili Tofler" se dezvoltă atacurile agresive ale apărării, cum intensifică acestea la rîndul lor laşitatea acuzaţilor pînă la cinism şi confesiune demonstrativă, respinse de instanţă numai şovăielnic şi cum, în sfîrşit, din noua fundamentare a argumentelor acuzării şi din ultimul cuvînt provocator al lui Mulka rezultă confirmarea celor investigate — aceasta cere consecvent o realizare scenică capabilă să transpună poezia în imagine.

Weiss renunţă la zugrăvirea în sens obişnuit a caracterelor. El lasă să apară pe scenă nouă martori, care rămîn anonimi, înlocuind mulţimea de deţinuţi care — după declaraţia autorului — şi-au pierdut în iadul lagărului de exterminare numele şi chipul. Ei trebuie doar să confirme — conform observaţiilor preliminare ale piesei, ceea ce au exprimat cu sutele deţinuţii.

Pe de altă parte, cei 18 acuzaţi sînt numiţi cu numele lor adevărate ; Boger, Borad, Capesius, Mulka etc, deoarece şi-au purtat numele şi în timpul activităţii lor în lagărele de concentrare, în timp ce deţinuţii şi-au pierdut „numele". Dar şi această „numire" este în fond un semn al anonimizării aparatului de exterminare. Astfel noul în drama lui Weiss constă în aceea că aparent personajele „dispar" complet în faţa procedeului monstruos.

Această documentare aparent pură declanşează totuşi noi posibilităţi de identificare emoţională la spectator. Prezentarea exterminării în masă este însoţită de exemplificarea eroismului „individual" în sensul său adevărat. În *Cîntecul despre moartea lui Lili Tofler*, care şi-a păstrat onestitatea umană în sistemul de dezumanizare amintit, individualul intră în drepturile sale şi este totuşi în acelaşi timp reprezentativ pentru soarta miilor de indivizi care s-au comportat la fel de eroic.

Prin piesele sale, Peter Weiss contribuie în mod esenţial la depăşirea crizei în care se găseşte genul dramatic în momentul de faţă. Criza acestui gen se poate reduce la faptul că dezvoltarea socială prezintă mari conflicte semnificative, care sînt însă greu de redat, în special în teatru : conflictul pe plan mondial între capitalism şi socialism, proces asupra căruia planează pericolul unui nou război mondial, probabil sinonim cu nimicirea unei mari părţi a omenirii. Aceste conflicte istorice universale reflectă, pe o treaptă nouă, alte conflicte, precum lupta între Anglia şi Franţa, relevată de Shakespeare. Pare dificil să se găsească subiecte care să prezinte acest aspect istoric universal. Soarta teatrului constă pe de-o parte în aceea că individul domină în mare măsură scena. Pe de altă parte individul domină tot mai puţin scena istoriei universale, ocupată întotdeauna mai degrabă de colective mari, deci de „eroi colectivi", care decid în ultimă instanţă. Cu aceasta s-a pus de fapt şi problema eroului, a personalităţii istorice.

Oamenii care reprezintă azi colective au încetat de mult să-şi scoată în evidenţă individualitatea; ei sînt în fond puternic funcţionalizaţi. Caractere de felul celor pe care Shakespeare le-a legat pe vremea sa de personalităţi istorice nu mai pot fi plăzmuite azi în aceeaşi formă. O figură singulară este de multe ori numai portvocea unui întreg mod de viaţă sau unei forme sociale.

Pentru a obţine o formă care să corespundă teatrului şi care să intuiască totodată această nouă dimensiune, Weiss a făcut uz, în vederea prezentării proceselor istorice, de puternice prescurtări dramaturgice, de forme demonstrative (ca în *Marat*) şi pur „epice" (ca în *Investigaţia*).

În ultimele două piese, în *Gesang vom Lusitanischen Popanz* (Cîntec despre momîia lusitană") (1967) şi *Discurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet-Nam...* (Discurs despre antecedentele şi desfăşurarea îndelungatului război de eliberare în Vietnam...) (1968), Weiss îşi continuă străduaniile de a cîştiga pentru teatrul universal noi posibilităţi de reprezentare. Aceste piese, împreună cu *Investigaţia*, formează oarecum un ciclu coerent, care, deşi în detaliile sale prezintă o structură dramatică diferenţiată, aparţine totuşi în ansamblu teatrului documentar şi are o tematică comună : dezvăluirea asasinatului în masă, a metodelor crude de exploatare şi asuprire practicate de imperialismul mondial şi explicarea lor prin purul interes economic.

Răspunzînd la polemica deschisă de literatul norvegian Harald Ofstadt împotriva piesei *Investigaţia*, Weiss scria în vara anului 1966 : „în Germania fascismul a fost un fenomen limitat în timp. Tehnica exterminării oamenilor continuă mai departe". Şi a exemplificat, printre altele, cu uciderea locuitorilor de culoare din Congo, Angola şi Africa de Sud şi cu campania americană de exterminare din Vietnam. Weiss a conchis : „Senti-

mentul complicității rămîne neclar atîta timp cît se caută numai explicații psihologice și filozofice. Explicațiile palpabile se găsesc în domeniul economiei... este vorba despre relațiile de proprietate asupra mijloacelor de producție". Dovada dramaturgică a acestor teze o constituie ultimele sale două piese documentare.

Piesa documentară apare aici ca o formă specială a piesei didactice. Spre deosebire de severitatea ascetică a piesei didactice timpurii, a teatrului revoluționar proletar din anii '20 și '30, Weiss se folosește de toate posibilitățile lingvistice, pantomimice, muzical-acustice existente. În centru se află autorul care vorbește, cîntă, dansează sau se mișcă pantomimic și care nu mai iese în evidență ca individ, ci ca purtător colectiv de funcțiuni, tendințe, interese. În opoziție cu piesele didactice ale lui Brecht, se renunță la raporturi fixe de figuri sau roluri în cadrul acestei structuri dramatice. Conform situației istorice schimbătoare, actorul demonstrează pe scenă acțiunile și reacțiunile sutelor sau milioanelor de indivizi.

În ambele piese, actorul schimbă funcțiunile interpretînd o dată pe asupritori, o dată pe asupriți. Pentru *Momîia*, Weiss a propus numai 7 interpreți. El cerea ca actorii-cîntăreți, „indiferent de culoarea pielii, să vorbească alternativ pentru europeni și africani". Pe autor nu-l interesează problemele rasiale, ci divergențele de clasă.

„Piesa cu muzică în două acte", cum sună subtitlul la *Momîia*, este împărțită în 11 complexe scenice. Luînd ca exemplu colonialismul portughez (Lusitania este o denumire medievală latină), autorul analizează raporturile strînse dintre puterile imperialiste și colonialism, rolul capitalului, al armatei și al bisericii în subjugarea popoarelor africane, măsurile crude de represiune împotriva forțelor răsculate, exploatarea neomenească a forței de muncă. *Momîia* reprezintă forța extremă a statului dictatorial, din ea vorbește — în mare parte în citate originale — „conducătorul" său Salazar, care a domnit timp de decenii cu putere sîngeroasă.

Piesa nu folosește conflicte și caractere tradiționale, nu este o acțiune inventată sau reconstituită documentar a unei drame obișnuite. Ea aduce în schimb fapte peste fapte, într-o formă lejeră, de cabaret, fapte rimate, oferite în ritmuri libere sau turnate în versuri pregnante. Combinația de song-uri, cîntări, coruri, vestiri, recitative, pantomime și sketch-uri produce un joc alternativ caleidoscopic între asupritori și asupriți. Uneori apar în monologuri și destine individuale, totul devenind brusc personal. Dar niciodată nu este pierdută din vedere corelația socială.

Dacă în *Investigația*, Auschwitz a fost întruchipat de Weiss îndeobște ca model al sistemului imperialist, în ultimele sale două piese documentare el a încercat să prezinte Angola și Vietnamul drept cazuri-model și exemple pentru modul de existență a imperialismului în teritoriile coloniale și dependente. În două părți cu cîte 11 stadii de dezvoltare, *Discursul despre Vietnam* parcurge stații majore ale istoriei Vietnamului, aproximativ de la anul 500 î.e.n. pînă la provocarea americană din golful Tonkin, urmată de bombardarea Vietnamului de Nord. Weiss, încheie, arătînd că lupta de eliberare își poate găsi sfîrșitul numai prin lichidarea oricărui amestec al S.U.A. în viața poporului vietnamez.

Problematica acestei piese se găsește în prima parte, unde, în puține replici, se relatează succesiunea diferitelor caste domnitoare, o dată cu mizeria invariabilă a poporului. Arătînd cum conducătorii mișcărilor de

eliberare sau ale răscoalelor țărănești au ajuns după victorie ei înșiși domnitori și asupritori, Weiss se izbește de pericolul de a-l face pe spectator să considere de neînlăturat acest proces, veșnic repetabil. Istoria pare aici mai de grabă statică decît în desfășurare, deosebirea principială între mișcarea actuală de eliberare și cele din trecut nu este relevată. Această obiecție se poate ridica, deoarece Peter Weiss însuși se folosește de metoda marxistă.

Totuși, *Discursul* activează partinitatea spectatorului pentru Vietnam, prin faptul că explică cum s-a ajuns la agresiune, care îi erau cauzele, ce faze a parcurs lupta și de ce. El explică războiul din Vietnam din punctul de vedere al politicii universale. Weiss dezvăluie istoria; în ce privește conținutul — prin aceea că îi lasă pe asupriți să spună adevărul despre asupritori, că în calitate de autor luminează puternic culisele imperialismului; iar formal, prin comentariul unui vorbitor, prin înstrăinarea în cadrul ritmului limbii. Ultimile două piese sînt teatru de informație, documentar pur, sînt demascarea cea mai bună care se poate imagina a politicii de agresiune și coloniale a imperialismului mondial.

Ele sînt piese didactice care ridică teatrul de agitație pe o treaptă superioară, îmbogățit cu experiența societății actuale, a luptei de clasă din momentul de față și a noii situații a publicului, mai ales în țările capitaliste, totul realizat poetic, cu desăvîrșitul simț pentru perfecțiunea formelor al unui scriitor experimentat, al unui exponent progresist al teatrului mondial.

Peter Weiss a reușit să reprezinte operativ procese istorice universale, cu mijloace poetice și autentic teatrale. În *Marat*, el a ales teatrul în teatru, în *Investigația*, documentația absolută, iar în *Momîia* și *Discursul* a acordat un rol preponderent muzicii legate de teatrul de agitație, de cabaretul satiric și de pantomimă și a creat un nou tip de piesă, parțial didactică, parțial „muzical" politică.

Putem urmări cu interes dezvoltarea în continuare a dramaturgului.

ATMOSFERĂ ŞI COMPOZIŢIE ÎN PROZA LUI BĂNULESCU*

MIOARA APOLZAN

Grupînd nuvelele şi povestirile sub titlul *Iarna bărbaţilor*, Bănulescu proiectează întreaga carte într-o viziune metaforică. Iarna, anotimpul vitregiilor naturii, este un fel de punere la încercare a forţelor umane în măsură să reziste sau nu primejdiei. Tematic, titlul anunţă (cu excepţia *Dropiei*) limitele în care se vor mişca personajele lui Bănulescu. Indiferent că e vorba de război (*Gaudeamus*, *Masa cu oglinzi*, *Satul de lut*, *Vară şi viscol*) sau şi de război şi o natură dezlănţuită (*Mistreţii erau blînzi*), oamenii vor căuta să se salveze prin generozitate, printr-o omenie înţeleasă dincolo de cuvinte, prin sentimentul de siguranţă ce ţi-l dă în primejdie prezenţa umană. În fond, eroii lui Bănulescu par să fi trecut prin întreaga experienţă existenţialistă, rupîndu-se de morbiditatea unei filozofii a absurdului. Sînt oameni de la marginea pămîntului, de la întretăierea a trei infinituri : apele, cerul şi cîmpia şi o înţelepciune străveche le dă intuiţia unui adevăr profund al existenţei : singurătatea poate duce la pierzanie, salvarea stă tocmai în a avea alături un om, alţi oameni. Vica, stricata satului, (din *Mistreţii erau blînzi*) simţind ameninţarea tot mai apropiată a apelor, nu mai poate suporta izolarea. Nu are nevoie de certitudinea salvării, dar chiar de-ar fi să piară, nu vrea să fie singură în faţa morţii : „Nene Condrate, m-au izgonit. M-au alungat şi de pe uliţele cu apă, să mă rupă mistreţii. Mi-e frică. N-am unde mă duce. Vreau, să stau şi eu lîngă lume. De ce mă izgoneşte ? O să ajut la copii, la bătrîni. Unde-o fi nevoie. Că apa vine şi mai mare. Vine mai mare nene Condrate. O ştiu că se aude, că am trăit tot alungată. Nu vreau să mă prăpădesc degeaba. Vreau să rămîn şi eu pe lîngă sat. Să fiu şi eu cu toţii. Cu lumea, nu mi-e frică de pier" (p. 26).

* Înţelegînd prin compoziţie elementele ce alcătuiesc construcţia, scheletul operei literare, adică descifrarea motivelor structurale ale textului, metaforă şi simbol, personaj, problema timpului etc.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 99–108, BUCUREŞTI, 1970

Iarna bărbaților are o unitate tematică și o unitate de tehnică literară, de compoziție, dar nu are o unitate valorică de conținut, în sensul că distanța între *Dropia*, *Mis'reții erau blînzi* și celelalte este vizibilă, din punctul de vedere al realității artistice.

Primele două sînt mai mult povestiri, celelalte sînt mai mult nuvele. Nu e momentul de a dezbate pe larg delimitarea povestirii de nuvelă. Ne interesează doar faptul că în povestire tonul autorului nu este la fel de detașat față de universul investigat ca în nuvelă. Povestirea presupune o integrare în atmosferă — nu obiectivarea mai proprie a nuvelei —, o participare chiar secretă la cele povestite.

În *Dropia* și *Mistreții erau blînzi*, Bănulescu, om al cîmpiei, are ceva de spus ca om, comunică o experiență umană, care, chiar dacă nu este a lui, îi aparține ca atmosferă. În celelalte, în nuvele — *Satul de lut*, *Vară și viscol*, *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*, intervine scriitorul, profesionist îi putem spune, cel care creează conștient de stăpînirea unor procedee de tehnică literară. Povestirile mai curînd „i-a venit" să le scrie, ca necesitate firească de destăinuire a unor impresii primordiale, în timp ce nuvelele „a vrut" să le scrie. În acest fel se poate explica de ce, ca tehnică literară — monolog, metaforă, simbol, alternarea planurilor, obsesia cîmpiei, motivul ierbii — prozele sînt unitare, în timp ce realitatea artistică diferă valoric în fiecare caz. Iată, spre exemplu, *Masa cu oglinzi*. Ideea „mesei cu oglinzi" este frumoasă în sine. Din jocul imaginilor răsfrînte în niște oglinzi aranjate într-un anumit fel, nu rezultă o imagine întreagă a celui care privește. Totul este răsturnat, trunchiat, oarecum fals, fiecare descoperindu-și alte chipuri posibile, dar fără a avea vreodată certitudinea imaginii adevărate. Aceasta este metafora nuvelei. În planul conținutului, Bănulescu încearcă o reconstituire pe mai multe planuri a atmosferei sfîrșitului de război într-un orășel de la marginea Bărăganului, înspre Dunăre și în satele învecinate, fierbînd în lupta pentru hrană și pămînt. Ambiția de deplasare alternativă pe mai multe planuri, de investigare a mai multor categorii umane și sociale nu reușește. Narațiunea se dispersează și partea cea mai interesantă a nuvelei, încremenirea în liniște a orașului, se pierde printre celelalte. Materialul în sine este bogat în sugestii și mai poate fi prelucrat prin decantarea și stratificarea realului într-o viziune metaforică care-i este atît de proprie lui Bănulescu. În faza în care au apărut *Masa cu oglinzi*, *Gaudeamus*, *Vară și viscol* și mai puțin *Satul de lut*, se simte mai mult intenția de construcție artistică, elementele ce alcătuiesc scheletul operei literare fiind cele potrivite, dar cu goluri mari între ele, în lipsa unei prelucrări mai profunde a realității. N-ar fi exclus ca Bănulescu să revină asupra unor idei din *Iarna bărbaților*, căci într-un fel este omul statorniciei ideilor. Acestea odată acceptate de personalitatea sa, trec prin diferite faze unde se purifică într-un fel de sensul inițial și cotidian, ridicîndu-se într-o viziune metaforică proprie. Cel mai concludent exemplu îl constituie *Mistreții erau blînzi*. Într-un reportaj mai vechi, *Sat în deltă*, am întîlnit următorul fragment : „În primăverile cu inundații mari nu putea omul nici să moară. Într-o asemenea primăvară, unui pescar i-a murit odată un copil. Nu avea unde să-l îngroape. Cu cazmaua nu poți săpa morminte în apă. Iar în dunele de nisip dinapoia satului dacă l-ar fi îngropat, furtunile l-ar fi descoperit mai repede sau mai tîrziu. I-a îngăduit învățătorul să-l îngroape în curtea școlii, căci școala avea curte

înaltă. L-a tras inima şi pe dascăl să-l înmormînteze acolo, copilul pescarului învăţase bine la şcoală..." (vol. *Drum în cîmpie*, 1960)

Întîmplarea în sine constituie un miez dramatic, dar de aici şi pînă la semnificaţiile *Mistreţilor* ideile au parcurs un drum lung. Bănulescu îşi poartă în el opera. Nu este scriitorul spectaculos, preferă penumbra tainică, unde ideile fac îndelung popas înainte de a se metamorfoza în opere. Bănulescu îşi poartă în el opera, pentrucă păstrează în sine o lume din care a plecat, de care se simte adînc legat, lumea neliniştită, tainică şi legendară a cîmpiei dobrogene. Mai ales în *Mistreţii erau blînzi* şi *Dropia*, lumea aceasta este prezentă nu atît ca univers real identificabil, cît ca atmosferă a cîmpiei, a implicaţiilor ei în viaţa omului, în natură, ca lume obsedantă a unor prime impresii : „Autorul, originar din locurile dunărene din răsăritul Bărăganului, structural crescut într-un climat folcloric dens şi cu totul aparte, a scris „Cîntecele de cîmpie" după aproape treizeci de ani de la desprinderea de acele locuri, unde satira populară fantastică era cultivată pînă şi în vorbirea obişnuită de fiecare zi. (*Cîntece de cîmpie*, Bucureşti, 1968). Cele trei volume ale sale : *Drum în cîmpie*, 1960. *Iarna bărbaţilor*, 1965, *Cîntece de cîmpie*, 1968 sînt dominate de prezenţa cîmpiei. Cîmpia lui Bănulescu este intuită filozofic, ca o întindere fără sfîrşit, fără puncte de sprijin, asemenea unui univers sufletesc neliniştit, discontinuu. Lipseşte pitorescul, armonia clasică a lui Odobescu, sau mitică la Călinescu. Nu mai avem de-a face cu descrieri propriu-zise ale cîmpiei. Aceasta s-a înfiltrat în mentalitatea oamenilor, o simţi mai mult decît o vezi, o intuieşti în legendele oamenilor care trăiesc în aceste locuri între cer şi cîmpie. E o viziune proprie omului crescut în acele locuri, trecut prin secete pustiitoare şi ierni cumplite şi care nu mai poate să privească cîmpia de undeva din exterior, contemplîndu-i frumuseţea ca un trecător întîmplător, venit să se amuze acolo. Cîmpia e prezentă nu atît ca un cadru ; a fost asimilată de oameni, care şi-au însuşit legendele ei. Bănulescu a creat o psihologie a cîmpiei, descoperindu-i frumuseţea neliniştită şi tragică, aşa cum o face magistral în *Dropia*.

Este în întreaga proză a lui Bănulescu ceva enigmatic, a cărui sursă nu trebuie căutată în primul rînd în farmecul inedit al cîmpiei dobrogene, ci mai ales în faptul că scriitorul nu vrea să spună totul. Un *ce* inefabil însoţeşte gesturile umane, persistă după lectură o atmosferă de tainică comuniune cu gesturile eroilor. Acestea nu mai sînt motivate, explicate, disecate la lumina zilei şi expuse curioşilor, ci îşi menţin savoarea lucrului pe care îl descoperi singur şi care prin aceasta îţi aparţine, devine şi o taină a ta. Realitatea exterioară este mai mult sugerată, natura nu este descrisă, ci implicată, oamenii nu mai vorbesc pentru a explica ceva, monologhează pentru a scăpa de singurătate, iar gîndurile lor nu pot fi urmărite cu o logică rece, ci prin acceptarea cititorului de a se integra în lumea personajelor. Altfel poveştile de dragoste ale lui Miron nu-şi găsesc locul, Vica n-ar fi un personaj atît de uman, iar Victoria ca personaj şi-ar pierde mult din frumuseţe.

Prin *Iarna bărbaţilor* Bănulescu a creat în proza scurtă un stil al său. În cele mai bune pagini procedee de tehnică literară modernă sînt susţinute şi de un conţinut metaforic, de o viziune inedită asupra cîmpiei. Dar Bănulescu mai are ceva specific sensibilităţii moderne. Căutînd cuvîntul potrivit pentru a caracteriza lapidar stilul său, am zice că

acesta este „nenumirea" timpului, a faptelor, a gesturilor umane. Bănulescu fuge de concret, de precizările care ar putea destrăma poezia lucrurilor şi a oamenilor, încearcă să menţină o atmosferă de imprecizie, incertitudine. Lumea nu i se mai prezintă ca un tot unitar, rămîne mereu ceva de spus, neterminat. Nici în prozele lui nu se termină totul. În plan sufletesc se crează posibilitatea continuităţii — *Vară şi viscol*, *Gaudeamus*, *Dropia*, *Mistreţii erau blînzi*.

Nenumirea timpului în proza lui Bănulescu a dus la opinia atemporalităţii lumii sale. De fapt există un timp concret, identificabil în fiecare dintre proze, şi acesta este războiul. Nu contează care anume dintre războaie, evenimentul istoric ca atare, ci implicaţiile sale asupra existenţei umane. În *Mistreţii erau blînzi* notarea timpului concret prin cuvintele părintelui Ichim se face aproape metaforic : „Poate n-ar trebui să mai vorbesc, Condrate. Nu mai am ce măsura cu vorbele. Ziua şi noaptea vin una după alta şi trecem prin ele ca prin nişte amintiri. Unde mai e pămînt nu se poate trece. În iarna asta păsările polare n-au mai venit în Delta noastră, cum obişnuiau să vină în vreme de pace să-şi petreacă vacanţa mare. Nu mai au pe unde zbura de la pol pînă aici. Cerul e ocupat. Bătaia ghiulelelor e lungă. E aproape început de martie — şi ai să vezi, cocorii n-au să mai vină de la sud în primăvara asta. Peste Grecia şi Italia cîte păsări au să poată trece ? Rommel e încă în Africa. O să rămînem numai cu vrăbiile, iubitule" (p. 9).

Atemporalitatea universului bănulescian trebuie privită ca o calitate a scriitorului de a şti să facă veşnice frămîntările umane — de a proiecta personajele într-un univers sufletesc, ale cărui dimensiuni nu pot fi decît cosmice.

Fiecare proză din volum se structurează în jurul unui moment limită, fie că este de natură socială şi politică, — *Masa cu oglinzi* — sau se referă la realităţi primordiale din viaţa satului — *Mistreţii erau blînzi*, *Dropia*, *Vară şi viscol*.

Tensiunea dramatică are dimensiuni zguduitoare în *Mistreţii erau blînzi*. *Mistreţii erau blînzi* este povestirea căutării pămîntului ca certitudine a vieţii, a conservării amintirii oamenilor, dar şi ca posibilitate a existenţei viitoare. Dezastrului războiului îi este asociat dezastrul apelor, mai cumplit decît orice, căci apele îl lipsesc pe om de prima dintre certitudinile pe care şi-a clădit viaţa, pămîntul. Năvala apelor Dunării ia proporţii apocaliptice, apele înşelătoare ameninţă nu numai bunurile materiale, dar îl lipsesc pe om de posibilitatea de a conserva trecutul, pun la îndoială veşnicia materiei însăşi : „— Întoarce barca — urlă din răsputeri pîntecosul. Înapoi, Condrate ! Asta-i tot. Nu-i pămînt. N-are rost să mergem mai departe. Întoarce, dracu să ne ia pe toţi. Nu-i pămînt în pădure, — nu-i nicăieri ! E înnecat peste tot, în sat, în pădure, în stuf. Înapoi ! N-avem unde-ţi înmormînta copilul ! Nu-i pămînt măcar pentru o groapă. N-a mai rămas măcar pămînt pentru o groapă" (p. 12). Apele se strecoară peste tot, ameninţă totul cu prăbuşirea. Asistăm la un spectacol al degradării cosmice care poate însemna sfîrşitul. Totul este impregnat cu apa. Hainele celor trei, barca, copacii.

Dezlănţuirea naturii nu are margini. De jos ameninţarea apelor, de sus ploaia şi ninsoarea îi strîng ca într-un cleşte pe oameni îndîrjiţi în a căuta un loc trainic pentru o groapă de copil. Lupta omului cu natura

este disproporţionată ca forţe. Apele nu cruţă nimic în calea lor. Simbolul neputinţei, al zădărniciei căutării omului este prăbuşirea stejarului bătrîn care pentru săteni însemna garanţia posibilităţii rezistenţei în faţa şuvoiului : „Uită-te, Condrate, cum a supt lutul hodorogul ăsta de stejar. Aminteşte-ţi cînd era pămînt. Stejarul ăsta secase totul în jurul lui. Nici iarbă nu mai creştea pe lîngă el. Şi oamenii ziceau : ăsta e cel mai frumos şi mai voinic copac. E mîndria pădurii noastre. Tăiau din copacii tineri, dar de ăsta nu se atingeau. Uite-l acum ce gol e, poţi privi prin trunchiul lui ca prin ochian ca să vezi mai bine sfîrşitul" (p. 9).

Năvala apelor are o frumuseţe sălbatică, ca putere absolută a naturii, ca ameninţare a vieţii. Uraganului sfîrşitului oamenii îi opun o timidă speranţă a salvării, a vieţii, prezenţa ierbii : „O să mai fie iarbă vreodată, se întreabă Fenia sau n-o să mai fie, pe lume? Nimeni nu poate să zică" (p. 19).

Ameninţaţi veşnic de înghiţirea a tot ce au de către apele Dunării, căutarea pămîntului, a celui sigur, nu înşelător din insulele de stuf, se refugiază într-o lume de vis. Dar de data aceasta şi visul şi realitatea sînt imposibil de realizat, căci doar în vis poate exista pămînt mult şi sigur, în timp ce în realitate apele înghit totul. Părintele Ichim are nostalgia unui pămînt darnic şi solid, a cărui viziune îi apare metaforic în vis : „Ai vorbit az-noapte mai frumos decît alaltăieri noapte. Ai spus despre o pasăre albă, care stătea într-un picior în Deltă printre trestii şi bea din stele lapte. A băut lapte din stele, s-a săturat şi şi-a tras ciocul înapoi, să se culce. Dar stelele au rămas sparte. Şi a curs atîta lapte din stele peste apa de jos, că s-a îngroşat aşa de tare apa, pînă s-a făcut un fel de pămînt tare din lapte. Şi mi-ai zis, bărbate : Gata, ne mutăm, scăpăm de satul ăsta amărît, pregăteşte-te, ne mutăm. Pune mîna să luăm casa, prinde-o bine de streşini, ai grijă, streşinile sînt cam putrede, să nu se rupă. Ia-ţi şi andrelele, lucrul, scaunul şi soba — mergem la gîndul de lapte tare. Acolo n-o să ne mai înece apa în fiecare an. Pune mîna să ridicăm şi să luăm şi biserica, sînt sfinţii uzi, s-o punem să se usuce acolo pe grindul de lapte împietrit" (p. 10).

Pentru oamenii aceştia iarba este simbolul vieţii, al liniştii şi siguranţei, al posibilităţii de a avea un viitor. În povestire iarba este absentă, această absenţă înseamnă moartea vieţii, a materiei. O scenă care în alte condiţii ar fi grotescă, se încadrează aici în limitele normalului. Tensiunea primejdiei, a sfîrşitului ajung la limită, părintele Ichim nu mai poate suporta spectacolul cuprinzător al morţii. Nu mai vrea cîntece de îngropăciune, ci revoltat împotriva urgiei naturii, are nevoie de o iluzie a vieţii şi belşugului, a generozităţii naturii : „Ce să cîntăm părinte, că nu ştim ce, — strigă Dache către dună. — Ceva, — răcni diaconul, ceva cu pămînt şi cu iarbă, că m-am săturat de bocete". (p. 32). Prezenţa lăutarilor nu este comică, dramatismul acţiunii o face grotescă. De o parte înverşunarea lui Condrat de a săpa un mormînt în nisipul mişcător, înconjurat de un vuiet tot mai ameninţător al apelor, de alta cîntecul lui Dache şi Laliu despre viaţă şi cîmpie :

„Cîmpie, cu porţi dărîmate,
Cu ierbile-n cer vărsate,
Creşte iarba-n cer şi-n stele,
Şi-n călcîile mele." (p. 34)

Alăturarea dramatică a morții și imaginii vieții reușește să stabilească un echilibru fragil al luptei dintre om și natură. Copleșit de senzația sfîrșitului, a morții, părintele Ichim are un moment de revoltă, de neacceptare a realității. Viața este opusă morții și cît timp există această rezistență, e posibilă și salvarea.

Prima parte a povestirii este construită pe baza monologului părintelui Ichim și apoi al Feniei, întrerupte doar de mișcările lui Condrat conducînd barca. Primejdia îl însingurează pe om, îi dă conștiința izolării sale ca individ, îi crează spaima de singurătate. În momentele grele ale căutării pămîntului și Ichim și Fenia, care au tăcut toată viața, au ajuns la limita suportabilității. Cuvintele zăgăzuite ani de zile își iau zborul în monologuri halucinante, ce sporesc proporțiile dezastrului. Părintele Ichim vorbește pentru sine. Se adresează lui Condrat mai mult formal, căci acesta nu-l ascultă și nici nu-l poate înțelege. Dar mai importantă e comunicarea cu altcineva. Să nu rămînă cu regretul de a fi trecut prin viață străin, neînțeles de nimeni. : „Am poftă să vorbesc, Condrat. Eu am fost cineva, Condrate, un spirit înalt, și m-am pierdut aici printre voi. Cît am trăit, — cum am trăit — n-am avut cu cine vorbi în satul ăsta. Izolat cum eram, începusem să vorbesc noaptea în vis" (p. 10). Monologul părintelui Ichim dezvăluie o altă existență a sa, delicată și plină de poezie, neîmplinită în aspirația spre armonia și frumusețe din cuvinte : „Și cîte minunății nu vorbeam eu. Dar dimineața, cînd să mă bucur și eu de ele, nu le mai știam, ascultam pe furiș cum le povestea soția mea la vecine. Mă fura, Condrate — și ce-i mai rău, mi se pare că nu mă fura cum trebuie. Soția mea nu-i prea ageră la minte. Și-mi dam seama că nu fura tot ce-am spus eu noaptea și multe lucruri s-au pierdut, fără să știe nimeni cît au fost ele de întregi și de frumoase" (p. 10). Femeia vorbește de undeva din subconștient, pentru a pune între ea și furtună cuvintele, pentru a umple cu cuvinte primejdia. Știe și ea că n-o asculta nimeni, vorbește cu plăcerea omului umil, ce a trecut prin viață neobservat, dar care acum, ca să-și amintească de sine are nevoie să azvîrle în furtună cuvintele : „Vorbele ei nu le aude nimeni. De fapt nici ea nu vorbește cu gîndul s-o audă cineva. Nici ea nu se auzea limpede și nu se căznea ca vorbele ei să aibă vreo legătură ... Femeia vorbește mai departe — așa, pentru plăcerea ei. Simte cum îi răsună în piept cuvintele, cum i se rotunjesc, calde, pe buze — și se strînge și mai mult și mai bine în ea, în hainele ei tocite de aba, și-și găsește acolo trupul mic și slab, pe care nu-l mai știa de mult. Și rîde mărunt, ca de o minune frumoasă" (p. 15). Pentru părintele Ichim și pentru Fenia cuvintele în sine nu au importanță. Doar vorbele și nu sensul lor sînt purtătoarele căldurii umane, *ele* dau conștiința unei ieșiri din singurătate.

În căutarea pămîntului, în funcție de raportul om-natură sînt două momente, corespunzînd celor două părți ale povestirii. În prima parte Condrat, părintele Ichim și Fenia străbat în noaptea geroasă, pe ploaie și lapoviță, un adevărat infern al apelor dezlănțuite. Dar apele au înghițit totul, căutarea este zadarnică. Într-o a doua parte, pe măsură ce între oameni se stabilește o posibilitate de comunicare și deci de rezistență, se restabilește un echilibru al raportului, căutarea sfîrșindu-se prin îngroparea copilului la școală. Tensiunii dramatice, existente din primele momente ale povestirii și evoluînd spre ruperea din final, îi corespunde un

ritm diferit în cele două momente. În prima parte ritmul este lent şi amplu, pe de o parte datorită măreţiei spectacolului naturii care reduce mişcările umane, pe de alta datorită existenţei a două planuri : cel real, reprezentat de drumul bărcii conduse de Condrat care punctează un al doilea plan, al unor ample mişcări sufleteşti din monologul Feniei şi al lui Ichim. Accentul cade pe monologurile celor doi, încît ritmul de suprafaţă al acţiunii este încetinit, mişcările lui Condrat par cu totul neînsemnate faţă de puterea furtunii. În partea a doua, ritmul acţiunii se precipită într-o alternare a personajelor şi faptelor. Devine aproape sufocant în insistenţele Vicăi care, simţind că dintr-un moment în altul Dunărea se va rupe, vrea să fie alături de ceilalţi oameni. Încordarea maximă a căutării pămîntului pentru groapă şi intuirea pericolului ruperii apelor Dunării se rezolvă diferit, dar într-un moment unic. La vederea sloiurilor pornite pe Dunăre, barierele dintre oameni se rup, ei vor admite înmormîntarea copilului la şcoală. În acelaşi timp, la apariţia mistreţilor se apropie şi celălalt moment dramatic. Oamenii s-au regăsit în faţa apelor, au găsit ceva cunoscut, ce le aparţinea ca trecut în bătrînul mistreţ Vasile, vor opune o rezistenţă salvatoare, asemeni rîsului clocotitor ce restabileşte pentru Condrat şi ceilalţi reintrarea într-o ordine firească a vieţii : „Fenia se căzni să priceapă de ce rîd oamenii de lîngă ea, nu pricepu, privi în sus, să vadă dacă nu cumva, printr-o minune, a venit dintr-o dată primăvară şi s-au retras apele, dar nu văzu nimic din toate acestea. Văzu, din groapa de nisip unde sta ghemuită, numai piepturile bărbaţilor şi feţele lor aspre rîzînd, şi, i se păru, nu ştiu cum, că le vede şi tăria — „de unde atîta putere?" îşi zice Fenia, făcîndu-se mică şi privind sloiurile care se aruncau sălbatice peste ape, şi-şi trase pe furiş basmaua de pe urechi, ca să asculte mai bine hohotele oamenilor, peste care rîsul lui Condrat răsuna limpede şi nepotolit" (p. 39).

Dacă în celelalte proze ale volumului primejdia ameninţa omul şi materia, în *Dropia* momentul acesta a fost depăşit şi asistăm la reversul lui, izbucnirea generoasă a materiei, la fel de intensă pe cît fusese şi puterea ei distructivă. Ca în timpurile străvechi ale migraţiunii popoarelor, ţăranii din *Dropia* au pornit în căutarea unui pămînt mai darnic, părăsindu-şi vetrele pustiite de secetă. Descrierea secetei şi a urmărilor ei, izbucnirea naturii într-o fecunditate extraordinară ne introduc din primele momente în atmosfera povestirii : „Sînt acuma, adică, lunile aprilie, mai, iunie, iulie şi august — toate în septembrie. S-a luat timpul de la început să-şi petreacă zilele netrăite. E cald ca-n iulie, înfloresc salcîmii ca-n aprilie şi se coc strugurii de toamnă" (p. 41).

Miracolul condensării anotimpurilor, al lunilor, ne orientează spre cele două axe ale povestirii : timpul şi raportul real-fantastic. Contopirea atîtor luni într-una singură face imposibil de delimitat graniţa dintre realitate şi fantastic, dintre întîmplat şi posibil. Sau, aşa cum se întîmplă cu Miron, el simte nevoia „de a măsura lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea şi iarba mai pe potrivă". Aceasta este cheia povestirii. Frumuseţea *Dropiei* este dată de atmosfera tainică de incertitudine a faptelor, a timpului, de aureola uşor legendară, mitică, pe care o dobîndesc chiar şi cele mai banale lucruri, cum ar fi relatarea despre neamurile din sat. Lumea *Dropiei* este mitică, intrată în durata spaţială şi temporală prin intuirea acelor trăsături care alcătuiesc fizionomia unui popor. Se

conturează mai ales o tipologie a satului, dar nu văzută sub aspectul pieritor, social, ci prin sugerarea aproape metaforică a psihologiei lor: „Să zic așa — în sat sînt de toate patru cinci neamuri. Cel mai vechi, neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrîni în curte și cu femei iubețe. Se spune că neamul ăsta ar fi dat și cîțiva cărturari. Nu știu, n-am aflat de soarta lor. Or fi și ei osteniți, dacă nu li s-a auzit glasul în lume. Apoi vine neamul lui Poienaru Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul scurt și cu talpă lată al lui Dordoacă — și neamul bătut de vînt al lui Salcău. De aici se încurcă lucrurile și încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neștiut și nou, amestecat din toate astea, care nu se prea ține de amintirea a ce-a fost. Cam asta ar fi. Într-o parte de tot stă neamul lui Dănilă, care-și ia neveste neștiute de nimeni, din sate străine. Neamul ăsta se puiește mult, ca să aibă în curte slugi fără plată" (p. 44).

Aminteam de „nenumire" ca fiind principala caracteristică a stilului lui Bănulescu. *Dropia* mai ales este povestirea „nenumirii", a înlocuirii sensului cotidian cu unul metaforic. Nimic nu se spune direct, nimic nu poate fi luat de-a gata, oamenii au o subtilitate a gîndirii, o putere de speculație a cuvintelor, care-i diferențează nu potrivit stării sociale ci posibilității lor spirituale de înțelegere a naturii.

Frumusețea limbajului bănulescian este desăvîrșită în *Dropia*. Vorbele oamenilor nu vin de la suprafață, ci dintr-un adînc al imaginației și gîndirii, nu sînt doar semne, ele sînt metafore. Vorbele Victoriei pătrund în miezul lucrurilor, aduc la suprafață înțelesul lor tainic. În *Dropia* imaginația a creat fiecărui om un cîntec, nu al vieții propriu-zise, ci al posibilității lui de a înțelege lumea, de a vedea frumusețea pieritoare a acestei vieți. Victoria își are cîntecul ei, deosebit de al lui Petre, un cîntec frumos, cel mai frumos, dar și tragic în același timp. Nu Miron, cel care vrea să prindă din urmă timpul este personajul cel mai complex, ci Victoria. Frumusețea ei este alcătuită din delicatețe și sensibilitate, inteligență intuitivă, toate acestea plutind într-o incertitudine ce face din Victoria o legendă.

Aparent viața neîmplinită este a lui Miron. De fapt Victoria este acea care nu s-a bucurat de viață, pe măsura posibilităților ei.

„Victoria simțea că n-o să mai fie — și doar era mai tînără decît multe fete. Plecase de la Petre de cîțiva ani, și cum voiam s-o iau de nevastă, i-am spus care mi-e gîndul. Corbule, a zis Victoria, — nu-mi vorbi de asta —, mie mi se apropie ziua cu lună. Măritată am fost, mi-am strîns într-o dimineață lucrurile și am așteptat încă o dată pețitorii, asta a fost de mult. Dar am rămas cu lucrurile strînse. Acum le-am desfăcut și le dau singură de pomană la fete, că vremea a trecut străină pe lîngă mine. Bun la suflet ești, Corbule, tu să-mi porți pe umăr lada cu ce-a mai rămas din zestrea pămîntului, pe care nici proștii, nici deștepții nu mi-au văzut-o cum trebuie".

În povestire nu există un timp concret ca atare, adică putînd fi identificat. Singura sugestie concretă vine din trecut („așa de mult doa Ivăncel a alergat ca să i se dea răsplata făgăduită pentru brațul pe care și l-a pierdut acum zece ani la Mărășești"), dar raportarea la prezentul povestirii este imprecisă, de altfel și lipsită de importanță. Există însă un prezent și un trecut ca posibilitate de raportare a faptelor. Prezentul este

dat de drumul sătenilor la dropie, la pămînturile unde sperau să găsească belşugul. Accentul cade însă pe trecut, pe căutările lui Miron de a regăsi tinereţea. În mod obişnuit prezentul este punctat de amintirea trecutului, dar în *Dropia* se întîmplă altfel. Povestirile lui Miron sînt întrerupte de notaţiile scriitorului ce revin la prezent, la drumul în noapte. Alternarea planurilor temporale se realizează prin lait-motivul ierbii. Unduirea firelor ce se iau la întrecere cu omul, murmurul ei uşor adormitor dar şi neliniştit fac noaptea transparentă, o transformă într-un cîntec al cîmpiei („Iarba venea din faţă din ce în ce mai mare", „se auzea iarba ca mai înainte", „Iarba suna altfel"). Iarba marchează trecerea în spaţiu şi timp în notaţii lapidare şi de o plasticitate neîntrecută : „Un timp s-a auzit numai iarba ştergînd burţile cailor". Trecutul ca timp nu este stratificat, aşa cum ar trebui să fie în mod normal, cu posibilitatea de a alege anii unii de alţii. Faptul că Miron nu şi-a trăit tinereţea, că viaţa lui a rămas o serie de întîmplări neîntîmplate, face posibilă confuzia planurilor trecutului. Trecutul este unic, momentele succesive s-au topit, topire în care este posibilă pendularea între ce a fost şi ce ar fi putut fi, cînd fapta se confundă cu posibilitatea. Cînd Miron povesteşte întîlnirea sa cu Victoria, sînt acolo mai multe timpuri, dar Miron nu mai face diferenţa între ele, confundă succesiunea lor normală, reţinînd doar ideea imposibilităţii de a întoarce timpul înapoi. Confuzia aceasta îl detaşează oarecum pe Miron de tinereţea sa, amintirile putînd să-i aparţină exclusiv, dar în acelaşi timp încadrîndu-se într-o atmosferă comună.

Povestirea este dominată de simbolul Dropiei ca o căutare. Şi satul şi Miron merg în căutarea dropiei, dar aceasta înseamnă altceva în cazul fiecăruia.

Căutările lui Miron şi ale colectivităţii n-ar trebui să aibă acelaşi sens decît în măsura în care Miron spera s-o afle pe faţa tinereţelor sale în familia lui Paminode Dănilă, la Dropii. Dar şi Miron şi satul sînt în căutarea unui paradis pierdut, a unui timp pe care nu l-au trăit cu adevărat, dar a cărui nostalgie o au.

Şi în cazul satului şi al lui Miron, dropia are o reprezentare concretă, care însă nu e decît semnul, sensul fiind abstract. Miron caută o fată, o găseşte şi pe a doua căutată, dragostea fiind pentru el reprezentarea concretă a dropiei. De fapt, caută, poate ca însuşi autorul, un timp fericit, revenirea într-o lume din care a plecat. Cum spune Victoria : „el a venit să prindă vremea din urmă", dar nu mai găseşte drumul firesc al întoarcerii la ea. Timpul care a trecut îl desparte sufleteşte de anii tinereţii, în a căror lume vrea să se întoarcă, dar nu mai poate pentru că se loveşte de amintirea ce a conservat lucrurile aşa cum erau, de realitatea care acum este alta. Miron pare venit dintr-o lume de basm, fantastică, în care timpul nu a trecut peste oameni şi locuri. Lumea aceasta nu rezistă contactului cu lumina zilei, lăsîndu-i un gust amar, al unor întîmplări netrăite. Miron nu mai caută o fată din tinereţe — aşa cum pare —, caută atmosfera de atunci. Cînd îi răspunde Victoriei că dacă ar găsi-o pe acea fată ar lua-o de nevastă, ştie că se înşeală, ca dovadă că nu fata îl interesa, ci pătrunderea, redescoperirea drumului spre o lume iremediabil pierdută. Miron nu mai vede fata niciodată sau nu ştie dacă a văzut-o, nici nu mai poate prinde timpul din urmă, căci acesta este ireversibil. Miron nu poate

supune timpul. Încearcă aceasta — dar este pedepsit prin a pluti în incertitudine. Vrea să se întoarcă într-un timp depăşit fizic, dar nu mai înţelege atmosfera lui.

Satul merge şi el la „dropii", adică într-o reprezentare concretă, la locurile descrise de Corbu „spre care ne-am rupt satul ca să scăpăm de sărăcie şi să luăm în dijmă culesul porumbului. La dropie, pămîntul întreg e galben de atîta porumb. Cînd apune soarele, rămîne ziuă, că e porumbul". Cuvintele precise prin care Corbu explică sensul drumului oamenilor, par ciudate în gura acestui personaj de baladă, care vorbeşte în cîntece, adică în metafore. De fapt, Corbu este singurul care a văzut dropia (poate numai în imaginaţie), căci numai el ne dă explicaţia ei. Ceilalţi oameni n-au văzut dropia, n-au mai fost la dropii (aşa cum o dovedeşte şi afirmaţia lui Miron de la începutul povestirii) : „Acolo unde mergem acum nu ştiu ce e, n-am fost niciodată". Chiar dacă numai Corbu a înţeles sensul dropiei şi ceilalţi oameni nu au văzut-o, cred în existenţa ei. În sufletele lor există o nostalgie a unei lumi în care nu au trăit propriu-zis, dar pe care şi-o imaginează ; trebuie să creadă în existenţa ei, ca totul să aibă un sens. Este într-un fel şi aspiraţia umană a fericirii, a unui timp al belşugului. Care este în realitate această lume — povestirea nu mai spune şi de altfel nu ne mai interesează : „În faţă începea să crească o dungă galbenă. Pămîntul sau soarele".

Există în povestire şi o a treia imagine a dropiei, aşa cum o vede Victoria şi care uneşte în alt plan celelalte semnificaţii. Aparent Victoria descrie dropia, fascinanta regină a cîmpiei : „Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu şi de zărit, stă la capăt de mirişte, în soare. Şi în soare nu te poţi uita. Numai iarna pe polei o poţi atinge, cînd are aripile îngreunate şi nu poate zbura şi seamănă la mers cu o găină. Greu şi atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită. De multe ori, cînd e polei nu-i dropie, şi cînd e dropie nu cade polei". Semnificaţiile sale sînt însă ample şi multiple ... Fericirea este ca şi dropia. Amăgitoare şi imposibil de atins (în soare nu te poţi uita), seducătoare ca un cîntec de sirenă, tocmai pentru că n-o poţi prinde niciodată. Dropia este absolutul, certitudinea ce se refuză, neîmplinirea. Dar pentru om şi oameni contează drumul, nu atît găsirea, prinderea dropiei, cît „la dropii", drumul, căutarea. Aspiraţia şi nu împlinirea.

DEBUTUL JURNALISTIC AL LUI BOGDAN PETRICEICU HASDEU

ROXANA SORESCU

În 1857 Hasdeu avea 19 ani, era fiul învățatului Alexandru Hîjdeu, care îi insuflase convingerea și încrederea în mesianismul intelectual național, mai avea studii universitare neterminate, experiență de tînăr militar care pune rar mîna pe bani, iar cînd norocul îl ajută îi azvîrle pe toți într-o noapte într-o ispravă grozavă, care neliniștește consulatele. Avea mai ales trainice și foarte diverse lecturi în polonă, rusă, română, germană, franceză, engleză, greacă și latină, un caiet cu încercări literare în rusește despre subiecte alese cu precădere din istoria Moldovei și un neistovit entuziasm pentru solicitările multiple pe care le aștepta. Trece în Moldova hotărît să ia totul de la început, clădind pe baze științifice lingvistica, istoria, filologia, pe care, după opinia lui, înaintașii mai mult le presimțiseră.

Deocamdată e hotărît să-și facă repede un nume ca să poată pune apoi ordine în știință. Nimic nu-l lasă indiferent, e atent la toate fenomenele vieții sociale și politice după care tînjise în străinătate și, temperament vulcanic, are nevoie de spațiu pentru a se exprima și pentru a dirija. La un an după sosirea în țară, fără bani, fără prea mulți prieteni, fără cunoscuți care să-l sprijine, scoate prima revistă, pe care o intitulează, cu un strigăt de triumf al patriotului care și-a regăsit țara, „România". Nepregătit pentru publicistică Hasdeu nu era ; în același an colabora la ziarul prounionist „Zimbrul și Vulturul". În nr. 28 din decembrie 1858 apărea la pagina satirică a „Zimbrului și Vulturului" *Istoria modernă a patrioților români* neiscălită, ca toate articolele publicate în acest ziar, ce apărea înainte de adoptarea legii presei cu privire la responsabilitatea opiniei. Scenetele grupate sub acest titlu sînt reproduse în „România", I, 1858, nr. 4, de astă dată cu iscălitura autorului.

Istoria modernă a patrioților români este un dialog între amicii Urechescu și Gurlescu, care, de cînd cu venirea rușilor în țară își zice Gurlescovici, în scopul de a căpăta o „slujbuliță". Cei doi se despart zicînd : „Gurlescovici : Vivat patria ! (în sine-și : slujbuliță). — Urechescu (care nu-și schimbase numele) : Vivat patria ! (Gurlescu are acum faietoane și bani)".

După plecarea rușilor, cei doi patrioți îl adoptă din nou pe -escu, ca „mai românesc". (În „Foița de istorie și literatură" apărea în 1860, la rubrica „Înștiințări" următorul anunț ironic : „Domnul x x x-ov vinde -ovul de la coada poreclei sale, socotind că novitalele giurnalistice despre mișcarea rușilor vor îndemna pe mai mulți de a se folosi de un așa chilipir"). Ambii solicită slujbe ceva mai grase pentru zelul lor patriotic ; cînd vin nemții se află amîndoi în mare încurcătură, dar se hotărăsc repede să adopte politica mai adaptabilului Neunescu, fost Neunescovici, acum Neuneskenberg. Întîmplarea este concepută pentru ilustrarea caracterului „românului imparțial".

REV.IST.TEORIE LIT., T.19, NR.1, P. 109–119, BUCUREȘTI, 1970

Probabil la „Zimbrul și Vulturul" îl introdusese pe Hasdeu prietenul său Anastasie Panu, și el colaborator activ al ziarului. Prietenia cu A. Panu începuse mai demult și o perioadă ea va fi atît de strînsă încît Iuliu Dragomirescu poate presupune că prima revistă a lui Hasdeu, „România", ar fi o foaie în proprietatea mascată a lui A. Panu.

Dacă am identificat paternitatea sigură a lui Hasdeu asupra unui articol satiric, putem presupune că colaborarea nu s-a redus la atît. Cercetînd cu atenție paginile „Zimbrului și Vulturului", scrise în genere fără strălucire de niște persoane cu principii solide, din rubricile rezervate satirei se detașează cîteva articole scrise cu vervă neobișnuită pentru acest ziar care atinsese respectabila vîrstă de patru ani.

În nr. 17 din 1858 ne întîmpină *Jalnica tragodie a morții c (u) c (onului) Privilegiu*, strigăt de triumf al unui democrat ferm, bucuros că poate contribui la înlăturarea dominației boierilor și gata să sancționeze pe cei ce încearcă să stea în calea progresului. (Coincidența de titlu cu *Tragodia sau mai bine a zice Jalnica Moldovei întîmplare după răzvărtirea grecilor, 1821* este o simplă întîmplare, lucrarea lui Beldiman publicîndu-se abia în 1861). Ideile democratice, pasiunea pusă în slujba lor, necruțătoarea ironie la adresa dușmanilor ideii de înnoire, apelul unionist sînt elementele profesiunii de credință a lui Hasdeu din această perioadă. Articolul debutează cu expoziția situației, făcută prin îmbinarea a două planuri : unul care expune direct ideile autorului, altul care transferă într-o sferă concretă materialul ideologic abstract, degradîndu-l cu bună știință. Este unul din procedeele frecvente ale ironiei hasdeiene : „Moare cuconul Privilegiu, după unii, căci și-au prea încărcat stomacul de nedreptăți și jăfuiri, două feluri de bucate cam grele de mistuit în timpul de față. Alții zic că moare de o greutate de convențiune la inimă, alții asigură că sfîrșitul îi vine din o prea mare postire de legalitate".

Apărătorii privilegiului nu scapă fără a li se dezvălui intențiile, iar acești apărători nu sînt decît veșnicii cai de bătaie ai lui Hasdeu : „În zadar veghează la cîntecul bolnavului poslușnica „Gazeta de Moldavia", în zadar un mazilit domn, mare amic al murindului, bate mătănii cerînd la Dumnezeu prelungirea vieții multadoratului său amic și tovarăș... În zadar bărbierul „*Steaua Dunării*" vrea să-i scoată sîngele cel rău ce mai are... Cuconul Privilegiu moare... Cuconului Privilegiu are a i se cînta veșnica pomenire".

„Constituționarului", inamic al „Zimbrului și Vulturului" (cu care polemizase Hasdeu în toate numerele „României") i se consacră un paragraf special, dezvăluindu-i-se ipocrizia mascată de fraze cu aparențe democratice : „Constituționarul zice că el poate pentru 6000 de galbeni a-i vinde o haină mai à la mode, numită individualitatea de principii".

Articolul are și o parte a doua (și celălalt articol scris în această perioadă de Hasdeu și care îi aparține cu siguranță e organizat tot fragmentar, oferind, ca și acesta, o succesiune de scene a căror concluzie o dau finalele „apreciațiuni ziarice"). În sfîrșit, articolul se încheie cu un epitaf în versuri, obicei de asemenea hasdeian, sinteză amară și necruțătoare a ironiilor anterioare :

„Lîng'această piatră rece
Călătorule nu trece
Lacrimi fără d-a vărsa,
Căci să afli dumneata
C-aici zace-n vecinicie
A Moldovei calicie,
Celebră ca neghiobie,
Privilegiu boierit
Ce mult țara ș-au iubit
Cît bani pe ea putu face
Vînzînd-o încolo și-ncoace".

Stilul, cu perioade simetrice și acumulări, cu reluări pentru precizare este al autorului nostru, în această perioadă de început (Vezi : în zadar...în zadar... în zadar... Cuconul Privilegiu moare...).

Dacă, așa cum am încercat să demonstrăm, acest articol aparține lui Hasdeu și dacă, cel puțin pînă acum, un altul scris mai devreme în românește nu se cunoaște, înseamnă că *Moartea Cuconului Privilegiu* marchează debutul în publicistică al unuia dintre cei mai temuți gazetari români. Începutul și-l situează autorul sub zodia polemicii, a ironiei necruțătoare față de adversari, în slujba unor principii democratice.

În același ziar, în nr.18, încep să apară niște *Dialoguri zilnice asupra doctrinelor „Constituționarului"*. Cu ziarul conservator „Constituționarul", „Zimbrul și Vulturul" începuse polemica mai demult. În nr. 16 apărea o notiță în care era vestejită atitudinea conformistă a redactorilor ziarului, dar verva lipsea și tonul era departe de copleșitoarele acuzații din numerele următoare. *Jalnica Tragodie a morții Cuconului Privilegiu*, supunea „Constituționarul" focului polemic, de astădată pe un ton acuzator mai deschis, fără menajamente inutile. Cum Hasdeu avea obiceiul de a-și relua ideile pe care credea că nu le dezvoltase cum meritau, numărul imediat următor îi consacră „Constituționarului" aproape două pagini. Tehnica pe care autorul articolului o inaugurează și pe care Hasdeu o va continua toată viața cu succes este a tirului sistematic asupra elementelor componente ale opiniei adversarului. Această modalitate de a descompune în elementele lor ideile, de a distruge părțile șubrezind metodic întregul și demonstrînd la rece ridicolul, este unul din procedeele pe care inteligența hasdeiană le folosește frecvent pentru a-și reduce fără drept de apel adversarul la neant.

Aceste dialoguri nu sînt decît citate din incriminatul „Constituționar" comentate lapidar de autor. „Constituționarul" cerea modificarea legii presei astfel ca fiecare, avînd obligativitatea semnării articolului, să poată fi tras la răspundere pentru ce a scris. I se dă replica, scurtă și mușcătoare : „Cînd numai autorii ar trebui să subscrie, s-ar reduce foarte mult numărul redactorilor „Constituționarului", care iscălesc sau nu iscălesc".

Alt citat al „Constituționarului" întors împotriva autorului său : „Zimbrul și Steaua Dunării care în timpul adormirei lor... nici au uitat nici au învățat nimica".

„N-am uitat că de-apururea ca și în Divanul ad-hoc, cei ce cîntă astăzi liberali erau cei mai aprinși reacționari ; n-am învățat nimica nou, văzînd reacțiunea îmbrăcată în haina constituțională... Dumnealor sînt oameni ce se țin de modă, voilà tout".

Pe ideea că politica românească e numai schimbarea de măști și lipsă de principii în scopul bunăstării personale se baza și *Istoria modernă a patrioților români*. Opiniile constante îndreptățesc atribuirea articolului aceluiași autor.

În sfîrșit, este inaugurată metoda logică a relevării contradicțiilor din afirmațiile preopinentului și întoarcerii lor împotriva lui. Astfel se citează două paragrafe contradictorii din „Constituționarul" în care, relatîndu-se felul cum a fost întîmpinată noua lege a presei de către celelalte ziare, se spunea că „Pe de o parte Steaua, România și Zimbrul și Vulturul întunecă, pe de alta revarsă lumini... Gîci ! A ! Înțelegem : întunecăm pe candidați și luminăm națiunea".

Observăm că sînt citate „Zimbrul și Vulturul", „Steaua Dunării", cele mai cunoscute publicații prounioniste și democratice, și „România", pe care Hasdeu începuse s-o publice abia de o lună. Citarea n-ar părea îndreptățită dacă autorul articolului n-ar fi și redactorul „României".

Articolul este continuat în nr. 20 al „Zimbrului și Vulturului". Obiceiul de a-și întinde articolele în mai multe numere aparține tot lui Hasdeu. De altfel, în colecția ziarului este singurul articol publicat la rubrica umoristică care se continuă în mai multe numere ; dintre celelalte articole se publicau în continuare numai actele oficiale, care nu încăpeau într-un singur număr.

Metoda este tot a deducției logice dezvăluind adevăratele intenții ale adversarului. Vestitele silogisme hasdeiene din „Aghiuță" sînt inaugurate acum : „Constituționarul a făgăduit de a propaga principiile și doctrina adevăratului constituționalism.

Constituționarul propagă candidatura la domnie a prințului Grigorie Sturza ;

Deci prințul Grigorie Sturza este adevăratul constituționalism. Credeți și vă veți mîntui".

Încheierea respectă alt principiu al umorului lui Hasdeu, excelent ilustrator al dictonului „In cauda venenum" obișnuit să-și copleșească adversarul cu trimiteri celebre : „Cînd Consti-

tuţionarul cu sudălmiile în gură ne cheamă la moderaţie, nu vă amintiţi de Tartufu lui Molier (sic) zicînd Dorinei :

„Mettez dans vos discours un peu de modestie
Ou je vais sur le champ vous quitter la partie".

Acte III,
scène II."

Reţinem că sublinierea tonului neurban al „Constituţionarului" evidenţiază o constantă a umorului lui Hasdeu, care-şi va face totdeauna o mîndrie din faptul de a nu fi profesat injurii la adresa duşmanilor.

La rubrica *Bondariul* a aceluiaşi ziar, în nr. 32 apărea o notiţă, fără semnătură şi aceea, dar care se încheia cu acelaşi îndemn cu care se încheiase *Istoria modernă a patrioţilor români:* „Citiţi ziarul Patria în toate numerile sale ! Citiţi ziarul Constituţionarul în toate numerile sale ! Citiţi broşura Jos masca în toate filele sale. Citiţi Protestaţiunea boierilor de la noiembrie şi de toate zilele etc., etc., etc."

Fără nimic hazliu, notiţa e publicată sub rubrica de umor poate pentru că aceasta era coloana la care colaborase pînă atunci autorul ei. Aici este numai expresia revoltată a ideilor expuse cu vervă de Hasdeu în articolele anterioare : „În loc de post şi rugăciune, în loc de umilinţe şi capete coperite de saci cu cenuşă, noi nu vedem în jurul nostru decît deghizăminte de mascarade şi muzici deşănţate, la auritul cărora sunet multe minţi joacă. Vreţi paiaţi, dulci-amari vreţi draci în haine de pusnic? Vreţi neguţători de onoare, de patrie, de virtute? Tindeţi mîna. Peste ce aţi dat ? De vreun Iuda spînzurat în neputinţă că şi-a vîndut pe Domnul? De vreun Saul bătîndu-şi peptul, de vreo Magdalenă frîngîndu-şi mînele?

Tililile, ce mai minte,
Caţi virtutea prin morminte".

Se simte în toate aceste articole dezamăgirea adîncă a tînărului întors în patria după care tînjise şi care, din depărtare, avea aura poetică a tuturor idealurilor. Realitatea se dovedise însă crudă şi sancţionase prompt iluziile. Tînărul arzînd de nerăbdare să-şi facă glasul auzit în publicistica românească, nimerise într-un moment politic hotărîtor în istoria ţării : cel al precizării poziţiei naţionale în legătură cu poziţia socială a fiecărei clase, precizare pe care hotărîrea ce trebuia adoptată în legătură cu Unirea o făcea necesară. Fără să se descurajeze, fără să dea un pas înapoi, Hasdeu refuză orice justificare a nedreptăţii şi-şi începe opera de asanare a moravurilor publice din rîvnita Românie. În confruntarea cu realitatea îşi descoperă geniul polemicii şi energia pionierului, care nu-l vor mai părăsi toată viaţa. Începutul nemulţimirilor hasdeiene faţă de ordinea statornicită în viaţă şi-n ştiinţă, expresia necruţătoare la adresa oricărei forme de impostură îşi au originea în prima deziluzie şi-n prima afirmare de principii.

Colaborarea la „Zimbrul şi Vulturul" nu va dura mult, prietenia încheindu-se conform altui obicei pe care acum îl inaugurează Hasdeu, cu o polemică, găzduită de astă dată în coloanele revistei proprii „România". Neînţelegerea începe dela *Jalnica tragodie,* despre care unul din redactorii „Zimbrului şi Vulturului" scrisese că e alcătuită „Cu lacrimi de ale României". Dacă acel nefericit redactor vrusese să sublinieze prin aceasta identitatea de principii sau identitatea de persoane dintre autorul articolului şi redactorul „României" nu ştim. Hasdeu nu suportă însă să fie considerat autorul unui articol „lacrimogen" şi retractează colaborarea pentru a putea veşteji apoi în voie ziarul : „Zimbrul şi Vulturul nu pot crede cu cîtă plăcere văzurăm hotărîrea lor a urmări pildei ce li dă jurnalul nostru odată pe săptămînă, adică, după zicerea lor, pildei de a vărsa lacrimi. Drept recunoştinţă ne hotărîm şi din partea noastră a urmări măcar pentru astădată pildei ce ni dau Zimbrul şi Vulturul în toată ziua (afară de duminica, sărbători şi de ziua în care a ieşit nr. 17) — adică pildei de a rîde".

Reţinem că în amintitul număr 17 se publicase *Jalnica tragodie.* Recunoaştere a colaborării sau ironie la adresa lacrimilor vărsate împreună? Negare a unor bucăţi de început de care condeiul său se ruşina sau greşală de atribuire?

PREOCUPĂRI HISPANICE LA ION PILLAT

MEDEEA FREIBERG

Chipul poetului cărturar ni se conturează și mai limpede dacă încercăm să pătrundem dincolo de universul său liric, în zona amplei sale erudiții, a preferințelor și prețuirilor. Marea pasiune pentru tot ce este artă, pictură, muzică, literatură și mai ales poezie, căreia îi va consacra întreaga existență, îl vor face să se apropie cu același interes și aceeași emoție sinceră de cei mai diferiți creatori, dovedindu-se continuu larg deschis oricărei culturi, mereu receptiv în fața celor mai diverse curente, tendințe sau sensibilități.

În mod firesc, Spania cu tradițiile ei, se impune atenției sale. Revelația ei o are încă din timpul studiilor, cînd se află la Paris și descoperă pictura lui El Greco. În 1929, cu prilejul unei călătorii întreprinse pe acele meleaguri, are posibilitatea să-și adîncească cunoștințele despre ea, să cunoască realele ei valori, să descopere esența spiritualității iberice, pe care, după spusele sale, abia acum o înțelege cu adevărat. Cu timpul, încearcă să învețe singur limba, consultă manuale, dicționare, descifrează texte. Lecturi abundente din clasici și moderni, din eseiști de mare finețe și poeți de prestigiu îi reține atenția, cîștigîndu-i pentru totdeauna admirația. Încă de atunci începe să dedice acestei complexe culturi ceasuri îndelungi de meditații. Tot în 1929, aflîndu-se la un banchet al Academiei Catalane, uimește asistența prin cunoștințele sale asupra liricii iberice.

Curiozitatea vie pentru viața, arta și literatura Spaniei nu-l va părăsi niciodată. Un număr însemnat de lucrări privind mai ales poezia modernă, antologii, volume de exegeză, îl vor însoți la întoarcerea în țară. Ele vor alcătui o modestă bibliotecă, cu un cuprins variat, însă substanțial. Vom întîlni aici opere fundamentale, poeți medievali și moderni, aceștia din urmă fiind și cei mai mulți, alături de un ghid informativ de literatură spaniolă[1]. Ele ne oferă un indiciu cert asupra orientării lui Ion Pillat într-un domeniu nou, pe care încearcă să și-l apropie. Ulterior, aceste lucrări, dintre care unele poartă și azi însemnările, sublinierile sau adnotările poetului, vor fi achiziționate de G. Călinescu. Cunoașterea lor îi va da posibilitatea eminentului critic să scrie cîteva articole despre poeții moderni: José Santos Chochano,

[1] Este vorba de volumele: *Primera antología de sus versos* și *Poesía española (1915—1931)* ale lui Gerardo Diego, *Cántico* a lui Jorge Guillén, *Rosario de sonetos líricos* a lui Unamuno, *Canciones* și *Romancero gitano* a lui Lorca, *Granada* a lui Villaespesa, *Cantos de vida y esperanza*, *Azul. Los raros* ale lui Rubén Darío, *Sevilla y otros poemas* a lui Manuel Machado, *Sonetos sonetillos* a lui Rodriguez Marín, *Fábula y Signo*, *Seguro azar* ale lui Pedro Salinas, *Teatro romántico*, *Poetas de los siglos XVI y XVII*, *La poesía española contemporánea* a lui Angel Valbuena Prat, *Antología de poesía española* a lui Federico de Onís, volume de Berceo, Jorge Manrique, Marques de Santillana, Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Ramón del Valle Inclán, Galdós, Eugenio d'Ors, precum și eseurile lui Unamuno, Angel Ganivet, Salvador de Madariaga, Ortega y Gasset etc.

José María Gabriel y Galán, Salvador Rueda, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jimenez, Federico García Lorca, publicate în „Lumea", reîntîlnite în paginile volumului de sinteze hispanice, *Impresii asupra literaturii spaniole.*

În Spania, Ion Pillat vizitează Mancha, sudul luminos, Madridul ; admiră peisajul, cunoaşte poporul, asistă la corride. Îl impresionează bogăţia tipurilor din Don Quijote pe care le întîlneşte la tot pasul : pe străzi, mişcîndu-se, manifestîndu-se, înconjurîndu-l cu graţia şi candoarea lor. Descoperă cu emoţie veneraţia spaniolilor pentru Cervantes, pentru romanul său, aflat la îndemîna tuturor, în parcuri, grădini, palate maure, devenit adevărată biblie.

Străbătînd pămîntul uscat şi fierbinte al Manchei, permanent însoţit de umbra lui Don Quijote şi a lui Sancho Panza, meditează îndelung asupra fondului tragic al cărţii şi al eroului ei. Aceste momente le vom regăsi într-unul din cele mai substanţiale „portrete lirice" ale sale. În concepţia sa, Cervantes romancier şi nu poet, se numără printre cei mai mari lirici ai omenirii, alături de Goethe, Hugo, Baudelaire, Claudel, Jammes, Péguy, Valéry, Fargue, Romains, Jeats, Whitman, Masters, Rilke şi mulţi alţii. În „portret" sînt analizate cu fineţe şi discernămînt intenţiile autorului şi realizarea cărţii. Ele sînt raportate continuu la coordonatele politice-spirituale ale Spaniei acelui timp, la viaţa, aspiraţiile şi eşecurile lui Cervantes. Comparaţiile cu tipurile create de El Greco, cu eroi şi opere ale literaturii universale, întregesc înţelegerea spiritului cervantesc. În studiu se conturează cu claritate modernismul romanului ; întîlnim idei originale asupra tragicomicului său, a dualităţii atitudinii lui Cervates faţă de eroi şi insistenţe binevenite asupra personajelor fundamentale. În discutarea complexităţii caracterelor lui Don Quijote şi a scutierului său, implicit se combate tendinţa curentă a prezentării lor schematice, „antagonice". Poetul se lasă sedus de ideea enunţată de Salvador de Madariaga asupra influenţării reciproce a acestor două personaje pe parcursul romanului, descriind nuanţat şi concis aquijotizarea şi sanchizarea lor. Acest fapt îl determină să afirme că „Cervantes — Quijote — Sancho sînt o singură fiinţă sau mai bine-zis trei ipostaze ale aceluiaşi suflet".

Nouă este însă interpretarea dată „nebuniei" eroului, deci cheii romanului. Astfel, se afirmă că visurile tinereţii sale, iluziile sale idealiste, Cervantes le pune în trupul unui bătrîn ce nu mai poate să le realizeze. „Tot ce e fundamental în Quijote ne apare în imaginea pe care o obţinem suprapunînd efigia tînărului semeţ şi visător de mari cuceriri, care e Cervantes, peste figura bătrînului bolnăvicios, dezamăgit şi obosit, care e tot Cervantes. Quijote nu e decît un bătrîn cu dorinţi, iluzii şi visuri de flăcău". Critica obiectivă, clasică, făcută cu calm şi răbdare, cu luciditate şi înţelegere, îl duce pe poet la descifrarea sensurilor majore ale cărţii, la interpretarea lor într-un mod cu totul diferit faţă de cel întîlnit pe atunci la noi şi chiar în Spania. Subiectivismul, „unamunismul" sau chiar „călinescianismul" îi sînt străine, nemaivorbind de prezentările didactice, aride, adesea cu caracter informativ, divulgator, destul de frecvente în epocă.

Mecanismul cărţii, subtilităţile ei, sînt percepute cu exactitate de poet. El şi-o apropie cu un ochi modern, dublîndu-şi fina intuiţie şi capacitate critică cu o solidă documentare şi cunoaştere a celor mai interesante spirite critice ale Spaniei. Parcurgînd *Gula del lector del Quijote* a lui Salvador de Madariaga, *Meditaciones del Quijote* a lui Ortega y Gasset şi tomurile lui Azorín, Unamuno, Ramiro de Maetzu, Américo Castro şi alţii despre *Don Quijote*, Ion Pillat ajunge pe cale proprie la esenţa fenomenului spaniol şi a celui cervantesc. Asociaţiile cu literatura română îl duc la descoperirea unui Don Quijote suis-generis, întruchipat în eroul lui Calistrat Hogaş, din volumul *În munţii Neamţului*. Numindu-l excursionist pribeag, ce aspiră la un alt ideal, diferit de cel al cavalerului rătăcitor, la cucerirea piscurilor visate, aventurile sale şi tipurile întîlnite în paginile cărţii îi sugerează poetului influenţa capodoperei cervanteşti. În realitate, întîlnim cel mult o reminiscenţă livrească a scriitorului român, extrem de palidă şi exterioară, chiar vulgarizatoare în comparaţie cu complexitatea originalului.

Deşi poetul afirmă cu modestie în prefaţa volumului de *Portrete lirice*, că publicarea lor a fost făcută în dorinţa de a împrospăta „punctele de vedere în privinţa unora din marii lirici ai omenirii", eseul său despre Cervantes constituie o cercetare fundamentală în suita receptării critice româneşti. Dublat de un portret al autorului, conturat cu măiestrie, el adaugă studiilor existente claritate, miez şi erudiţie, fiind actual şi azi atît pe plan naţional cît şi european.

După cum va afirma în *Mărturisiri*, preţuirea sa pentru marile literaturi clasice, pentru romanul lui Cervantes, alături de alte capodopere ale literaturii universale, deşi a apărut mai tîrziu, a fost continuă şi trainică. „După o anumită vîrstă, mai mult decît stelele schimbătoare şi trecătoare ale modernilor, ceea ce te recheamă mereu sînt lucirile mai depărtate, dar care nu pier niciînd, ale marilor literaturi clasice de totdeauna. Din acest punct de vedere, Homer şi Sofocle, Virgiliu şi Horaţiu, *Divina Comedie* a lui Dante, *Sonetele* sau *Hamletul* lui Shakespeare, *Don Quijote* al lui Cervantes, teatrul lui Racine, fabulele lui La Fontaine, *West-östlicher Divan* al lui Goethe şi imnurile neterminate ale lui Hölderlin, s-au propus tîrziu, dar cu atît mai trainic, admiraţiei mele".

Figura eroului legendar îi rămîne în minte încă de la prima lectură a romanului. Poezia *Unor mori de vînt*, inclusă în ciclul de tinereţe *Visări păgîne*, scris între 1910—1912, aminteşte aventurile eroice ale bravului cavaler. Cele cîteva versuri ilustrează un fragment de roman trecut prin sensibilitatea poetului. Prospeţimea şi gingăşia imaginilor, simplitatea lor, precum şi acuitatea elementelor rustice, evocatoare, duc la crearea unei poezii de atmosferă, plină de farmec şi putere de sugestie. Morile de vînt ale Pamplunii, ca nişte „straşini cu-aripi negre pe discul alb al lunii, / Care-şi aduc aminte, aşa bătrîne sînt, / De Don Quihote-n luptă cu morile de vînt/", deşi le „paşte moartea cumplită an de an", păstrează încă „trufie de nobil castilian", aşteptînd „Să vie-n licărire de zale ce răsun'/Hidalgo de la Mancha şi visul lui nebun".

Ani mai tîrziu, în plină maturitate creatoare, poetul este pătruns de adevărata semnificaţie a donquijotismului. În volumul *Împlinire*, scris între anii 1939—1940, figurează o altă poezie dedicată admirabilului personaj. Ea poartă chiar titlul *Don Quichotte*, poetul folosind în mod surprinzător ortografia franţuzească a numelui eroului. Interesantă este şi geneza ei. Prin anii 1938—1939, Ionel Teodoreanu, solicitat de un grup de elevi de la liceul „Spiru Haret", între care se afla şi fiul poetului, să primească conducerea unei reviste literare a liceenilor din toată ţara, s-a gîndit s-o intituleze *Don Quichotte*. Luînd cunoştinţă de acest proiect, nerealizat pînă la urmă, Ion Pillat s-a întîmplat să compună chiar în aceeaşi noapte o poezie, în care simbolul lui Don Quijote apare identificat cu aspiraţia la absolutul poeziei. „Fantastic deşirîndu-şi lung umbra din perete./ Se înalţa din perne şi boală Don Quichotte./ Ardeau ca jarul ochii bătrînului netot,/ Dur se arcuia profilul său aprig de erete"... „Căci dorul său din urmă îi arăta prin zare,/ Strălucitor de tînăr în zale sunătoare/ Alt Don Quichotte, mai mîndru, de-acelaşi vis atras,/ Ce, părăsind pămîntul/ şi răii toţi, şi bunii,/ Schimbîndu-şi Rosinanta pe-naripat Pegas,/ Cu lancea poeziei lovea în scutul lunii".

Spre deosebire de eseu, unde Don Quijote e un bătrîn „cu visuri de flăcău", în lirică întîlnim o altă prezentare a sa : Don Quijote prin acţiunile sale e poetul care făcuse tot ceea ce n-a scris, un poet nerealizat, ce tinde spre un ideal, spre absolut. Dubla interpretare a complexului erou cervantesc, întîlnită în opera aceluiaşi scriitor şi proprie lui, ne incită la meditaţie. Ea concordă de altfel, printr-o fericită coincidenţă, cu unele păreri ale criticii contemporane spaniole.

Vorbind despre Renaşterea europeană, privită comparativ, pe ţări, poetul remarcă noutatea pe care o aduce ea în spiritul omenirii. Deşi nu ignoră afirmaţiile unor critici de seamă, ce neagă chiar influenţa Renaşterii în peninsula iberică, el recunoaşte însă că Renaşterea spaniolă a cunoscut un destin particular, datorită existenţei unei puternice tradiţii mistice, proprii ei. Ţinînd seama de spiritul şi tradiţia ţării în care se dezvoltă teatrul, poetul erudit observă că în acea epocă el a cunoscut „o întreită ipostază : teatrul elizabetan, cu Shakespeare, singurul care a înflorit la sfîrşitul Renaşterii ; teatrul clasic francez, cu Racine şi Molière ; teatrul spa-

niol, cu Lope de Vega şi Calderon." Pe Cervantes, Dante şi Shakespeare, tocmai datorită genialităţiilor, îi consideră dincolo de spaţiu şi timp. Deşi ei aparţin în întregime vremii lor, ei sparg hotarele fixate de datele istorice. Spunîndu-şi cuvîntul asupra oricărui fenomen de cultură, Ion Pillat dovedeşte şi cu acest prilej înţelegere, profunzime şi orginalitate.

Manifestîndu-şi întreaga iubire pentru Cervantes, poetul simte o atracţie deosebită pentru lirica modernă de limbă spaniolă. Dintre poeţi, o înclinaţie specială simte pentru Rubén Darío, părintele modernismului hispan şi pentru Juan Ramón Jimenez, „andaluzul universal", laureat al premiului Nobel. Pe Juan Ramón Jimenez are ocazia să-l cunoască la Paris, la un Congres al Pen-clubului. Impresionat de direcţiile noi şi atît de diferite pe care le imprimă cei doi mari titani în poezie, cu o curiozitate neistovită şi o pasiune continuă, citeşte tomuri nenumărate de poezie modernă spaniolă. Ca şi în parcurgerea celorlalte literaturi, îşi notează cu conştiinciozitate numele poeţilor, volumele parcurse şi anul apariţiei lor. Cele patru file rămase în manuscris, redactate la Miorcani în 1939 şi din care prima lipseşte, par a fi tot atît de bine şi un proiect de antologie modernă. Poeţii spanioli sînt trecuţi în ordine cronologică, în funcţie de anul naşterii şi nu al debutului sau al afirmării lor. Rîndurile sale indică cunoaşterea temeinică a unor lirici extrem de diferiţi, ca Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán, Enrique Diaz Canedo, Antonio Machado, Unamuno, Perez de Ayala şi mulţi alţii. Sînt incluşi poeţii generaţiei de la 98, alături de poeţii regionali, poezia pură reprezentată prin Juan Ramón Jimenez, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Lorca, Alberti şi poeţi tineri ca Luis Cernuda, Vicente Aleijandre şi alţii, datele oprindu-se la anul 1935. Unele din volumele acestora, aflate în biblioteca G. Călinescu, conţin autografe ale poeţilor respectivi. Pe unii i-a cunoscut personal, alţii i-au fost şi oaspeţi.

Aceste cîteva pagini pot fi luate nu numai ca o informare conştiincioasă a poetului român, ci mai mult, ca un plan de perspectivă. Aşa cum s-a preocupat de *Antologia poeţilor de azi*, reprezentativă pentru poezia românească postbelică, frecventînd permanent lirica europeană şi universală, era firesc să se gîndească şi la una a celei spaniole, de loc cunoscută la noi. Însă prin moartea sa prematură, acest vast şi util program de lucru a rămas în stadiu de proiect, el fiind însă un indiciu sigur asupra criteriilor de valoare şi gust ale poetului.

Din numeroasele încercări pline de merit de traducere a liricii universale, tîlmăcirile doar a trei poezii din limba spaniolă au fost tipărite. Este vorba de *Vesper* a lui Rubén Darío, *Călare se duce poetul* a lui Juan Ramón Jimenez şi poezia lui Antonio Machado, dedicată *Lui José Maria Palacio*. Completînd cu părerea lui G. Călinescu, care afirma în volumul de „impresii", că „Ion Pillat arăta un explicabil interes pentru Rubén Darío din care începuse a traduce, remarcabil (de pildă *Soneto de trece versos*)," ne putem gîndi că poate şi alte încercări din aceeaşi literatură au rămas în manuscris.

În consonanţă cu preferinţele lui Ion Pillat şi reprezentative pentru maniera de creaţie a fiecăruia dintre ei, de o mare simplitate şi frumuseţe, cele trei poezii publicate transmit mesajul de idei sau starea sufletească a poeţilor respectivi, creînd atmosfera originalului sau cadrul său pictural. Cu toate acestea, unele mici libertăţi se remarcă. Dintre poeziile amintite, cea a lui Juan Ramón Jimenez, poet printre poeţi, este şi cea mai reuşită. De factură romantică, fluidă, plină de nerv şi mişcare, ea se pretează mai lesne transpunerii. De aceea, ea este şi singura care păstrează ritmul, rima şi muzicalitatea originalului. Simfonicul Rubén Darío, inovatorul versului castilian şi interiorizatul Antonio Machado, apar în transpunerile lui Ion Pillat ceva mai şters, deşi fiorul lor poetic este transmis. Particularităţile versului lor, sugerările de cadru sau atmosferă ridică numeroase probleme de traducere.

Aceste modeste începuturi, curmate brusc, atestă un cunoscător fin, sensibil şi de mult bun gust, întîlnit în persoana poetului român. Trezind spiritele mari ale vremii, insuflîndu-le curiozitatea şi pasiunea sa pentru fenomenul literar iberic, difuzînd cu discernămînt valorile acestei culturi, interpretîndu-le în mod original şi creator, traducînd cu conştiinciozitate şi talent, Ion Pillat rămîne eternul îndrăgostit faţă de tot ce este artă, generos în a împărtăşi şi semenilor săi ceea ce l-a impresionat mai mult din cultura lumii.

ION MINULESCU ŞI HORIA TECULESCU

Note pe marginea unei scrisori inedite

TULIU RACOTĂ

Prin mărturisirile cuprinse sub titlul *Nu sînt ce par a fi...* („Revista Fundaţiilor; VIII, oct. 1941, nr. 10, p. 75), I. Minulescu îşi invită cititorii „să identifice isvoarele de origine" ale poeziilor sale, cu toate că întotdeauna „i-a plăcut să joace rolul spartanului din antichitate, căruia îi era permis să fure orice, dar cu condiţia să nu fie prins asupra faptului de către autorităţile legale".

Poate că mă găsesc pe linia acestei dorinţe şi dacă, ocolind originile „livreşti" ale poeziei *Peisaj umed*, voi arăta numai originea „terestră" a acesteia şi, în parte, itinerarul ei după săvîrşirea „păcatului artistic"...

Poezia *Peisaj umed* ne transpune, astfel, în lumea „vechei şi constantei" afecţiuni a poetului I. Minulescu faţă de Horia Teculescu, finul intelectual de pe Tîrnave, directorul liceului de băieţi din Sighişoara în perioada 1926—1942, publicistul distins cu două premii ale Academiei Române.

Se pare că s-au cunoscut numai în prima parte a anului 1927, cînd, în sala de spectacole a Sighişoarei şi în cadrul unei şezători literare organizate de Societatea Scriitorilor, Ion Minulescu, punînd mult talent actoricesc în interpretarea poeziilor sale, a stîrnit furtuni de aplauze, iar Horia Teculescu a citit o scurtă operă în proză (sau un fragment) al cărui titlu nu mi-l mai amintesc; a fost aplaudat şi el de auditori, chiar şi de autorul *Acuarelei*.

Prietenia s-a înfiripat desigur după anul 1929, căci la sîrşitul acestuia a apărut în anuarul liceului de băeţi din Sighişoara şi în extras culegerea de poezii populare a lui H. Teculescu *Pe Mureş şi pe Tîrnave flori înrourate* (doine şi strigături), trimisă multora şi în primul rînd prietenilor cu legături la redacţia revistelor şi ziarelor pentru buna comentare a faptului literar, *nu* şi lui I. Minulescu, deşi era şi el preţuit. Aşa se face că poetul *Romanţelor pentru mai tîrziu* s-a văzut nevoit să ceară culegerea în 1937, după „parafarea" prieteniei...

S-au împrietenit pe malul Oltului, la Căciulata, bînd apă din „izvorul tămăduirii", vara. O fotografie care ni-i înfăţişează la mănăstirea Cozia, are pe revers o datare făcută de o mînă străină: VIII.935

În vara următoare, se întîlnesc la acelaşi izvor. Prietenia este adîncită. Într-una din zile, citadinul poet se agită, căci

„Plouă strîmb
Şi fals,
Plouă tîmpit...
Toată ziua plouă..."

Fantezia grotescă a scriitorului creează imagini dilatate. Ajunse în izolare creatoare, imaginile prind aripi şi intră în sfera „graţiei" spre a fi cunoscute de cei mulţi. Noua poezie e numită *Peisaj umed.* Cuprins de o delicateţă rodită de intimitatea caldă a unei reale prietenii, creatorul se mulţumeşte cu o copie şi dă originalul prietenului său.

Au trecut cîteva luni. În 28 ianuarie 1937, poetul Minulescu, director general în Ministerul Artelor, a trimis următoarea scrisoare prietenului său sighişorean :

Ministerul Cultelor şi Artelor

34, B-dul. Palatului
Cotroceni
Joi, 28 ian. 937

Dragă Horia,

Fii te rog drăguţ şi trimite-mi şi mie o copie după poezia făcută la Căciulata cu Any Ondra, pe care eu am pierdut-o şi de care am nevoe s-o pun într-un foileton. Tu trebue s-o păstrezi fiindcă ştiu că asta este una din dulcile tale manii. Nu-ţi mai vorbesc de promisia de a-mi trimite un exemplar din culegerile tale populare. Eşti o hahaleră simpatică de altfel, ca şi mine — trebuie să ne iertăm unul altuia şi să aşteptăm vremuri mai bune, cînd ne vom putea ţine de cuvînt. Pe Any Ondra însă, trimite-mi-o că-mi trebue — nu ea — poezia ! Cînd mai vii pe la Bucureşti, osteneşte-te să dai cu nasu şi pe la mine, la minister şi poate chiar pe-acasă, dacă nu cumva distanţa te înspăimîntă. Stau la Cotroceni. Sărută-ţi nevasta şi din partea mea, iar tu primeşte un „pup" original şi expresia vechei şi constantei mele dragoste.

Al tău,
Ion Minulescu

Copia cerută i se trimite. Poezia *Peisaj umed* apare în grupajul *Patru groteşti* din volumul *Versuri*, ediţie definitivă îngrijită de autor, şi apoi, începînd cu a doua ediţie definitivă, apărută în 1943, în grupajul *Cinci groteşti*, format din : *Ploaia Sfîntului Ilie, Peisaj umed, Păpuşa automată, Fetiţa din Făgădău* şi *Sinuciderea unui anonim.* În ambele ediţii, grupajul este dedicat lui H. Teculescu. Nu sîntem în posesia originalului sau a celor două copii spre a vedea ce transformări a suferit poezia pînă la apariţia în volumul *Versuri* din 1939.

Este greu de spus dacă dorinţa lui I. Minulescu de-a i se trimite culegerea de poezii populare *Pe Mureş şi pe Tîrnave* are ca izvor acţiunea de autohtonizare a poeziei sale şi de folosire creatoare a folclorului, cotitură evidentă mai întîi în versurile din volumul *Nu sînt ce par a fi...*, [1936], sau simpatia pentru culegător. Fapt este că H. Teculescu, dacă ar fi putut, şi-ar fi făcut la timp datoria de prieten. Dar Anuarul cu culegerea de poezii populare şi puţinele extrase făcute au apucat calea poştei cu o iuţeală aducătoare de multe supărări. Aşa, bunăoară, încă în primăvara anului 1930, L. Blaga i-a trimis din Berna lui H. Teculescu următoarea întrebare supărată : „Scumpe Horică, [...] Se poate să nu-mi trimiţi şi mie *Florile de pe Tîrnave*?"

Dorinţa lui Minulescu de a fi vizitat de Teculescu este firească. Pe aceşti doi intelectuali îi uneau cu tărie multe trăsături comune, ca : temperamentul predispus la vorbărie simpatică, continua lărgire a orizontului, sensibilitatea vie, condamnarea vieţii cotidiene burgheze ...Să adăugăm şi sociabilitatea generoasă a lui Minulescu, atenţia mai pronunţată faţă de cei căzuţi în suferinţă ? Toate acestea explică şi dăruirea originalului poeziei *Peisaj umed.*

Dar nu numai atît. Am avut întotdeauna convingerea că H. Teculescu, intelectualul mort de tuberculoză în 1942, după foarte mulţi ani de suferinţă, este cărturarul „primar", „iniţial", al următoarelor versuri din poezia *Ploaia Sfîntului Ilie*, care face parte din grupajele amintite şi dedicate lui H. Teculescu :

„Plouă !...
Zi şi noapte, plouă...

Plouă aşa ca şi cum ploaia
N-ar fi ploaie, ci...potop!...
Stop, Sfinte Ilie...
Stop!...
Domoleşte-ţi telegarii
Şi mai crapă-ţi barba-n două,
Că de cînd tot plouă... plouă,
Ploaie veche,
Ploaie nouă,
Ne-au murit toţi cărturarii
De ftizie..."

Şi H. Teculescu n-a ţinut să-mi distrugă această convingere, cu toate că a avut ocazii în 1940—1942, cînd am funcţionat la aceeaşi şcoală şi mi-a vorbit adesea despre relaţiile sale cu condeieri. Convingerea aceasta este întărită oarecum şi de următoarea afirmaţie făcută de Tudor Vianu în postfaţa la volumul de *Versuri* din 1959: „Ion Minulescu avea obiceiul să-şi dedice bucăţile lui cîte unui prieten, poet sau pictor al vremii sale şi o făcea astfel încît există totdeauna o legătură între natura poeziei şi aceea a dedicatarului" (p. 254).

Şi Tudor Vianu continuă: „Dar pentru că, oferindu-şi versurile, Minulescu dovedea simpatie şi generozitate faţă de contemporanii lui, aceştia sînt îndatoraţi cu răspunsul aceloraşi sentimente, perpetuînd amintirea omului şi poetului original, plin de îndemnuri noi, deschis spre lume, foarte spiritual" (p. 254). Este tocmai ceea ce a făcut H. Teculescu: în clasă şi în afară, a vorbit întotdeauna cu căldură despre activitatea creatoare a bunului său prieten, ba, ca poet (căci a avut momente cînd a creat şi poezii), a căzut în „*minulescianism*", în setea de călătorie, cel puţin imaginativă, în regiuni exotice, ca reacţie faţă de urîtul vieţii cotidiene burgheze, cum vedem în *Svon*, poezie apărută în „Gînd românesc, VI (1938) nr. 1—2 (ianuarie—februarie):

„Cocoare trec în stol spre răsărit
În nopţi de toamnă, cu sclipiri de brumă.
Spre care zări le poartă filfăitul
De-aripi... şi cine le îndrumă?

Doar şoapte surdinate-n jos străbat,
S-aude cîte-un tainic piuit...
În urma lor, spre ţări necunoscute,
De ce alergi, tu, suflet chinuit?
. . . . . .
Şi tot de-ademenesc străine zări
Cînd, trist, asculţi ecoul monoton...
De dincolo, din largurile firii,
Mereu te cheamă-n alte lumi un svon".

Am alăturat aceste două nume prietene, considerînd că sarcina istoriei literare este să descopere şi să explice relaţiile scriitorilor cu lumea înconjurătoare, nu să le acopere.

CORESPONDENŢA DINTRE LIVIU REBREANU ŞI MARCU BEZA

GEORGE MUNTEAN

Încercînd inventarierea şi apoi publicarea pe cît posibil completă a bogatei corespondenţe întreţinute de Marcu Beza (1882—1949) cu un mare număr de scriitori şi oameni de cultură români şi englezi, am dat, între altele (la Biblioteca Academiei, la Muzeul literaturii române şi la fratele scriitorului, Vasile George Beza), peste epistolele dintre acesta şi Liviu Rebreanu. Corespondenţa dintre cei doi, ce pare a se fi păstrat aproape în întregime, începe printr-o scrisoare a lui Marcu Beza, trimisă din Anglia (unde a fost consul general al legaţiei române şi profesor la Universitatea din Londra) la 21 iulie 1925. Îi vestea printr-însa că-i trimite pentru „Mişcarea literară", al cărei director Rebreanu era, „un al doilea studiu, *Henry James*. E un romancier mare, cu imensă înrîurire asupra literaturii contemporane în Anglia, şi totuşi aproape necunoscut la noi" (B.A.R., coresp. 142194). Am putea deduce că şi primul studiu trimis va fi fost însoţit de o misivă asemănătoare (peste care, însă, n-am dat) şi că schimbul de scrisori dintre cei doi va fi fost mai cuprinzător, cu atît mai mult cu cît, în epocă, Beza a avut un rol şi un prestigiu deloc neglijabil chiar pentru o personalitate de talia celei a lui Rebreanu (este fondatorul secţiunii româneşti a PEN-clubului, a tradus sau a înlesnit numeroase traduceri din română în engleză, a popularizat intens şi sistematic cultura română în Anglia şi pe cea engleză în România etc. etc.) Pe misiva amintită mai sus Rebreanu notează: „răspuns 9.IX 1925". Este prima scrisoare a romancierului către Beza, din cele păstrate. Dat fiind interesul ei pentru conturarea activităţii şi gîndirii publicistice a lui Rebreanu, o reproduc în întregime, ca şi pe cele două scurte, ce-i urmează, ale lui Beza către directorul revistei, cu care se încheie prima parte a corespondenţei dintre cei doi, legată, cum s-a văzut, de prezenţa anglistului în „Mişcarea literară", unde va apare şi un interviu cu el, semn al atenţiei deosebite acordate de conducătorul acestei publicaţii colaboratorilor mai apropiaţi.

Următoarea etapă a corespondenţei dintre ei debutează printr-o scrisoare din 3 martie 1928, a lui Rebreanu către Beza. Ea este prilejuită de participarea emitentului la sărbătorirea centenarului naşterii lui Ibsen la Oslo şi Bergen, în Norvegia, şi de întoarcerea acestuia, prin Anglia, în ţară. Între timp, relaţiile dintre cei doi scriitori se strînseseră destul de mult, fapt ce se vede nu numai din apelativele folosite, ci şi din caracterul mai liber al scrisorilor, mai ales al celor ale autorului lui *Ion*, relevîndu-ni-se astfel un Rebreanu mai slobod în expresie, mai degajat şi rapid în reacţie decît ne obişnuisem a-l vedea din alte manifestări ale sale. Rezultă, apoi, din ele, contextul în care s-a produs această călătorie, cunoştinţele de engleză ale lui Rebreanu, setea lui de a şti cît mai multe. În afară de cea din 13 aprilie 1928, trimisă

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR. 1, P. 121—131, BUCUREŞTI, 1970

de romancier din București, în semn de ultimă mulțumire lui Beza (păstrată doar fragmentar la Muzeul literaturii române, cu nr. 9531), sînt reproduse aici toate cele prilejuite de acest eveniment. În aceasta din urmă Beza e întrebat cînd vine în țară spre a participa și la „o masă a PEN-clubului românesc împreună cu S.S.R. E foarte probabil că la 9 mai va veni la București ca invitat al nostru Benjamin Crémieux, care va ține și vreo două conferințe. Ți-ar fi poate agreabil ca proiectata masă să fie în onoarea amîndurora?"

În partea lipsă a scrisorii erau formulate o seamă de rugăminți ale emitentului care, speriat de cantitatea lor, scrie: „Sfîrșesc, fiindcă altfel cine știe ce noi rugăminți o să-mi vie în minte și, slavă Domnului, v-am ancombrat destul cît am stat acolo".

Urmează două scrisori de la sfîrșitul anului 1928, privitoare la volumul lui Beza *Romanul englez contemporan* și la romanul *Ciuleandra*, pe care inimosul diplomat intenționa a-l traduce în englezește. În scrisoarea lui Rebreanu se vorbește și de viitoarea „Gazeta literară", din 1929, dovadă că demonul publicistic nu-l părăsea deloc. Însă peste puțină vreme marele scriitor va prelua conducerea Teatrului Național din București, ceea ce, în corespondența sa cu prietenul de la Londra, va marca o nouă etapă, determinată de intențiile noului director de a alcătui un repertoriu de calitate al primei noastre scene. În cadrul acestuia, piesele lui George Bernard Shaw urmau să ocupe un loc însemnat. Cum Beza mediase între marele dramaturg englez și Teatrul Național încă din 1925, pe vremea directoratului lui Corneliu Moldovanu (mediere ce a generat, la rîndu-i, un schimb de scrisori între Moldovanu, Beza și Shaw, care vor apare cu alt prilej), Rebreanu i se adresează din nou în acest scop. Beza intervine pe lîngă Shaw, atrăgîndu-i atenția că „directorul Teatrului Național este d. Liviu Rebreanu, cunoscut romancier român, și sînt sigur că va face tot ce-i va sta în putință ca să acorde cuvenita importanță atît traducerii, cît și montării marii dv. piese" (*Om și supraom*). Shaw autorizează reprezentarea, punînd condițiuni care, cu toate asigurările ce i se dăduseră, vor fi respectate numai în parte, cum se vede din corespondența de față. Totodată, dă autorizație pentru o altă piesă cerută de Național, *Caterina cea mare*, iar în toamnă, probabil după întîlnirea dintre Rebreanu și Beza, care-i va fi atras atenția asupra altor piese ale sale, dramaturgul englez oferă spre traducere piesa *Căruța cu mere*, iar mai tîrziu și alte scrieri dramatice ale sale. Spre a-i cîștiga simpatia pentru noi, Beza îi trimite lui Shaw și o serie de cronici românești la spectacolul cu *Om și supraom*, despre care acesta scrie: „Mulțumesc pentru tăieturile de presă. Nu știu o iotă rămînește, dar cum limba este evident latină și nu slavă, pot ghici conținutul general al articolelor" (nu peste mult va scrie entuziasta sa prefață la versiunea engleză a poeziilor lui Eminescu).

După o scrisoare a lui Beza în legătură cu vizita în România a fondatoarei PEN-clubului, scriitoarea Dawson-Scott și a lui Arthur Lynch, urmează alta, alăturată versiunii engleze a *Pădurii spînzuraților*, în apariția căreia entuziastul popularizator a avut un rol esențial (multe din traducerile sale și din cele puse de el la cale erau subvenționate din fondurile lui; plătea apoi unui editor tipărirea cărții, urmînd a-și scoate, în timp, banii din vînzarea acesteia, ceea ce nu se întîmpla totdeauna, fără a-l descuraja însă în eforturile sale; apariția întregii corespondențe va evidenția și mai din plin aceste nobile strădanii).

Ultimele două scrisori din această corespondență sînt, una a lui Beza, trimisă din Palestina, unde fusese dislocat, fără voia lui, de la Londra, spre a reprezenta guvernul român, și alta a lui Rebreanu, plină de mulțumiri pentru ce a făcut acesta pentru scrierile sale, cu elogioase și drepte aprecieri despre cartea lui Beza, *Shakespeare în România*. Este, totodată, o scrisoare profetică pentru destinul scriitorului diplomat, care-și va spori în urma acestei detașări opera cu cîteva cărți importante pentru el și pentru cultura noastră, între care *Urme românești în Răsăritul ortodox* (ed. I, 1935; ed. II, adăugită, 1937; ed. III, din nou adăugită cu cercetări făcute pînă în ultimii ani de viață, în pregătire la Editura Meridiane, în îngrijirea subsemnatului) este o lucrare de bază în cunoașterea vechii noastre culturi și a răspîndirii ei în lume. După aceste succinte lămuriri, iată o selecție cuprinzătoare din amintita corespondență.

I

„MIŞCAREA LITERARĂ" — Gazeta săptămînală de critică şi informaţie literară, artistică şi culturală.

Redacţia, str. Popa Tatu 109

Bucureşti, 9 sept. 1925

Iubite domnule Beza,

Îţi mulţumesc, cu întîrziere de peste o lună, pentru interesantul studiu despre Henry James ce ai avut amabilitatea să mi-l trimiţi pentru „M.L." Am fost mai prompt cu opera d-tale, am publicat-o imediat şi cred că ai primit numărul în care a apărut (de altfel sper că primeşti regulat revista; eu ţin să-ţi mulţumesc mult pentru „Times Literary Supplement", pe care vom începe curînd să-l şi utilizăm în revista noastră). Am regretat doar că n-am avut şi vreo fotografie sau desen cu care să însoţim studiul d-tale. Pe viitor — şi cred că va fi curînd — dacă mi-ai trimite odată cu articolul şi fotografia celui studiat, ţi-aş fi şi mai recunoscător.

Cu începerea noului sezon literar, aş vrea să introduc oarecari îmbunătăţiri la „Mişcarea". Între altele, ar fi şi o atenţie mai susţinută pentru viaţa literară în străinătate. Am şi publicat o mică cronică, chiar despre literatura engleză — dacă ţi-a căzut în mînă — datorită lui Dragoş Protopopescu. Cam aşa ceva aş fi dornic să am măcar o dată pe lună despre anglo-americani. Pe Dragoş nu pot conta mult, acest articol a venit după un an de promisiuni. D-ta însă, care eşti chiar în mişcare, ai putea, de-ai vrea — să contribui la o bună şi conştiincioasă informare a noastră despre evenimentele reprezentative ale mişcării literare engleze. Ai vrea oare? O dată pe lună? Răspunsul d-tale afirmativ m-ar bucura mult. Cronica ar putea fi eventual chiar neiscălită, dacă semnătura unei cronici informative nu ţi-ar conveni. Important ar fi însă ca să fie opera unui cunoscător obiectiv şi priceput; de aceea mă gîndesc la d-ta.

Pe urmă aş mai avea o rugăminte amicală. Am dori să facem schimb între „Mişcarea" şi cîteva reviste engleze literare. Ai vrea oare să mă sfătuieşti cum să procedăm şi cărora să ne adresăm?

D-ta, cu relaţiile multe ce le ai, dacă ai vrea, ai putea mult să ne ajuţi spre a face din „M.L." revista ce ne trebuie.

Îţi mulţumesc mai dinainte pentru toate şi te rog să primeşti cele mai bune salutări de la

Al d-tale
Liviu Rebreanu

M.L.R. 9527

II

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a
României — Londra

21 sept. 1925

Iubite d-le Rebreanu,

Mulţumesc de scrisoare. Am luat pentru lunile de vară o casă la ţară, unde n-am la îndemînă cele trebuitoare scrisului: cărţi de referinţe etc. Mă întorc peste o săptămînă şi atunci voi căuta să-ţi trimit pentru „Mişcarea literară" ceea ce doreşti; aşa că între celelalte îmbunătăţiri poţi s-o treci şi pe aceasta. Voi da cronicilor mele din Londra — după împrejurări —

un caracter cultural mai larg, semnîndu-le, negreşit, pentru a-mi lua şi răspunderea lor. Numerile din urmă ale „Mişcării" mi-au venit regulat; dar n-am primit acela cu articolul lui Dragoş.

Voi rîndui şi chestia schimbului cu reviste engleze.

Cu multe salutări,
al d-tale,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142195

III

4 Cromwel Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

9 oct. 1925

Iubite d-le Rebreanu,

Iată aci o cronică asupra Vicontelui Grey. Cartea e foarte scumpă — peste 2000 de lei — încît cine ştie cînd va putea ajunge în ţară. De aceea am citat pasajele din documentele noi, care ne interesează. Te rog numai, fă să nu se strecoare greşeli, respectîndu-se şi punctuaţia mea. Îţi trimit şi o fotografie s-o reproduci.

De chestia revistelor n-am uitat[1].

Cu dragoste,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142196

IV

Bucureşti, 3 martie 1928

Iubite Beza,

De cel puţin două săptămîni sînt mereu pe punctul de a-ţi scrie. Motivul: şi oficial şi sentimental — ai să vezi îndată. Din pricina tembelismului oficialităţii noastre, de-abia azi sînt în stare să-ţi comunic ceva precis şi categoric.

E vorba de reprezentarea României la serbările centenarului Ibsen la Oslo (Norvegia). Invitaţia oficialităţii norvegiene a venit de două luni. Guvernul nostru, prin ministerul artelor, a şovăit pînă în ultimele zile. Hotărîse să plece o delegaţie de patru persoane. Pînă să se hotărască, s-au încurcat lucrurile. Destul că acuma a rămas definitiv: doi inşi vor reprezenta România cu acest prilej — din partea scriitorilor şi autorilor dramatici merg eu, iar din partea actorilor şi teatrelor merge Aristide Demetriad. Plecarea noastră e fixată pentru poimîine, luni 5 martie, prin Berlin. La Oslo vom fi la 14 martie. O parte din serbări se desfăşoară la Bergen pe la 22—24 martie.

Aflîndu-ne la Bergen, despărţiţi numai prin Marea Nordului de Anglia, eu m-am decis să mă întorc înapoi prin Londra—Paris. Colegul meu de delegaţie nu e încă sigur dacă mă va urma sau se va înapoia pe unde ne ducem.

---

[1] Însă „Mişcarea literară" îşi va înceta aproape imediat apariţia, la 17 octombrie 1925. Aşa se explică şi întreruperea corespondenţei dintre cei doi, reluată abia peste trei ani, la 3 martie 1928, cînd alte împrejurări i-l vor face indispensabil pe Beza lui Rebreanu.

În orice caz, eu pe la 26 sau 27 martie voi fi la Londra. Îţi închipui acuma de ce-ţi scriu şi de ce voiam mereu să-ţi scriu. (Din delegaţie era să facă parte şi Corneliu Moldovanu, care mergea, de asemenea, prin Anglia.) Nici limba engleză, mai ales în vorbire, n-o cunosc îndeajuns, iar ţara de loc. Am deci nevoie de sprijinul tău întreg, colegial. Ţi-l cer cu toată încrederea şi amiciţia. Aş dori ca, în cele cîteva zile ce voi putea sta în Londra, să pot vedea şi înţelege cît mai mult. (O şedinţă a Camerii Comunelor te rog negreşit să pui în program). Pentru aceasta însă am necondiţionată nevoie de un prieten care să-mi consacre puţin timp şi simpatie. Sînt sigur că le voi avea ambele din partea ta.

Din drum îţi voi scrie cîte-un cuvînt de pretutindeni. Plecarea din Bergen poate să ţi-o anunţ cu sosirea exactă la New-Castle, poate şi sosirea la Londra. Ar fi prea mult să-ţi cer să mă aştepţi. Eu însă te voi căuta poate chiar înainte de a mă stabili în oraş. Voi trage negreşit prin apropierea legaţiunii române — nu ştiu unde, dar voi vedea.

Dacă ai vrea şi ai putea să-mi dai cîteva rînduri la Oslo (Norvegia) pentru timpul de la 14—20 martie, cînd voi fi acolo — cred că le-aş putea primi, îţi închipui cu cîtă mulţumire, de mi le-ai adresa prin comitetul serbărilor centenarului Ibsen.

În sfîrşit, concluzie — mă vei avea belea pe cap cîteva zile ! Te rog să mă primeşti şi să mă călăuzeşti în toate privinţele.

Îţi mulţumesc cu anticipaţie pentru toate. Ştiu cît eşti de amabil şi de prietenos şi nu mă îndoiesc că va trebui să-ţi rămân recunoscător.

Deci pînă la buna vedere transmite, rogu-te, complimentele cele mai respectoase d-nei Beza, iar tu primeşte toate salutările mele încrezătoare.

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9528

V

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

13 martie 1928

Iubite Rebreanu,

Mă bucur mult că vii la Londra. Îndeamnă şi pe Demetriad să se abată, şi nu va regreta. Păcat că nu eşti în Londra la 23 martie seara : dau o recepţie scriitorilor englezi şi i-ai fi putut întîlni pe toţi laolaltă.

Acum iată ce este :

Scrie-mi cu vreo cîteva zile înainte data sosirii, spre a-ţi găsi o odaie convenabilă la otel ; apoi telegrafiază ori scrie-mi *data exactă a sosirii la Londra* : voi veni să te preîntîmpin cu automobilul. Fă asta negreşit.

Să ne vedem sănătoşi.
Cu dragoste,
M. Beza[1]

B.A.R., coresp. 142197

[1] Pe plic, adresa : „Monsieur Liviu Rebreanu, Roumanian Delegat c/o the Committée for Ibsen Centenary, Oslo, Norway".

VI

Oslo, 17 martie 1928

Dragă prietene,

Aseară primii rîndurile simpatice pentru care îţi mulţumesc. De altfel, eram sigur de acest răspuns frăţesc; de-aceea ţi-am scris. Încă o dată toate mulţumirile.

Regret imens că nu pot fi la Londra la 23 martie. Ar fi fost o ocazie unică pentru mine să cunosc pe mai marii confraţi englezi. Dar în acea zi programul nostru prevede diverse conferinţe şi reprezentaţii la Bergen. E chiar ultima zi a festivităţilor ibseniene.

Eu voi pleca de la Bergen în ziua de sîmbătă, 24 martie, ora 11 1/2 a.m., cu vaporul norvegian „Jupiter". Sosirea la New-Castle e prevăzută pentru duminica 25 martie după amiază. Încă nu pot şti exact ora sosirei la New-Castle şi deci nici plecarea mai departe cu trenul spre Londra. Îţi voi telegrafia însă de la New-Castle ora exactă a sosirii mele la Londra, la gara King's Cross în orice caz.

Pînă atunci, toate cele bune iar d-nei Beza complimentele mele respectoase.

Liviu Rebreanu

M.L.R., 9529.

VII

Oslo, 18 martie 1928

Iubite prietene,

Mi-am oprit cabina pe vaporul „Jupiter", care pleacă sîmbătă 24 martie din Bergen şi ajunge duminica 25 spre seară la New-Castle. Mi-am luat şi biletul de tren pînă la Londra. Voi merge cu un tren direct de noapte, plecînd de la New-Castle pe la 11 seara şi ajungînd la Londra pe la 6 dim.

Aşa fiind, nu vreau să te deranjezi atît de dimineaţă pentru mine, venind la gara King's Cross în întîmpinare. Dar, fiindcă mi-ar fi greu să mă descurc în hoteluri, te rog să fii bun a-mi opri la hotelul ce vei crede nimerit (şi mai aproape de legaţie) o cameră pe ziua de 26 martie şi *să-mi telegrafiezi numele şi adresa hotelului*[1] la Bergen (Hotel Bristol). Astfel voi putea lesne lua o maşină de la gară şi să mă instalez, iar pe la 11 a.m. voi merge la legaţie să te găsesc şi să-ţi mulţumesc pentru toată amabilitatea prietenească ce-mi arăţi.

Cu toate mulţumirile anticipate pînă
la revedere,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9330.

VIII

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

24 dec. 1928

Dragă Rebreanu,

Iacă aci noul meu volum *Romanul englez contimporan*. Cîteva capitole, precum îţi aminteşti, au apărut întîi în „Mişcarea literară" a ta. Recitesc cu îndoită plăcere *Ciuleandra*. M-am

[1] M. Beza notează numele hotelului ales: „Volland House Burg Street E.C. 3".

gîndit s-o dau în englezește și aș fi pornit la muncă, dar s-a întîmplat ceva: Oxford University Press a luat de la compozitorul Bartok o colecție de colinde românești din Transilvania și a trebuit să îngrijesc de această traducere [1].

Rîndul *Ciuleandrei* va veni în curînd. Sărutări de mînă doamnei.

Devotat
M. Beza

B.A.R., coresp. 142198,

IX

29 decembrie 1928

Scumpul meu Beza,

Îți mulțumesc cu drag pentru aducerea aminte și pentru toate bunele cuvinte ce mi-ai trimis.

Azi primesc noua ta carte, despre romanul englezesc contemporan. Și chiar în noaptea asta vreau s-o citesc și să mă îmbogățesc din ea. Ești foarte drăguț cu *Ciuleandra*, numai să-ți ție Dumnezeu bunele gînduri.

Auzeam deunăzi că vrei să te repezi pînă aci pentru cîteva zile. Poate că n-ar fi fost rău și poate că totuși o vei face. Pînă atunci însă o rugăminte. La 17 ianuarie apare „Gazeta literară", un fel de „Mișcarea" îmbunătățită și sporită, într-o editură care-i asigură o mare răspîndire. M-am gîndit la concursul tău prietenesc pentru mișcarea literară engleză. Aș dori însă săptămînal cîte o coloană de ziar în care să fie recapitulată succint mișcarea unei săptămîni literare engleze. Vrei să mă ajuți? Răspunsul cu manuscris chiar pentru primul număr mi-ar fi cel mai drag!

Dacă vei veni pe-aici, oricît de puține zile, îți voi spune mai multe, de toate.

Cele mai respectoase complimente d-nei Beza, a cărei drăgălășenie îmi rămîne neuitată,

Al tău, cu drag,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9532.

X

Teatrul Național
București
Cabinetul directorului

30.IV.1929

Scumpe Beza,

La 6 mai voi juca aci *Om și supraom* de G.B.S. [2]. Tu ai fost, pare-mi-se, simpaticul intermediar între noi și el. Vrei să-i comunici lui că-l jucăm și mie dorințele lui? Drepturi de autor îi vom plăti ca și în trecut.

La 23 aprilie am comemorat pe Shakespeare cu tot fastul cuvenit. În afară de Național, am aranjat și o conferință cu demonstrații actoricești la Fundația Carol. Îți voi trimite programele, de asemenea și o adresă specială lui Titulescu [3].

---

[1] Care i-a luat mult timp și i-a dat multă bătaie de cap, cum se va vedea cînd va apare corespondența privitoare la această colecție.

[2] George Bernard Shaw.

[3] Care era ministrul României în Anglia.

Cum o mai duci, ce lucrezi şi cînd mai veniţi pe-acasă?

Transmite toate complimentele mele d-nei Beza şi din partea nevestei mele multe salutări amîndurora.

Cu toată afecţiunea,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9533

XI

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

20 mai 1929

Dragă Rebreanu,

Am întîrziat puţin a-ţi răspunde din motivul următor: Bernard Shaw a plecat în Brioni, Marea Adriatică. De-acolo îmi răspunde că la întoarcerea sa în Londra va da în scris autorizaţia pentru *Man and Superman*. Firește, nu i-am spus că piesa în chestie s-a şi jucat la Teatrul Naţional; de aceea, adaugă el între altele — traduc din textul scrisorii: „Întreaga piesă, cum e tipărită, ţine aproape 6 (şase) ceasuri în reprezentare, şi este, ciudat de zis, populară în această formă. Dar piesa e aşa construită, că actul al treilea poate fi omis cu totul şi astfel jucată ca o comedie modernă. Ce anume versiune vrea să joace Teatrul Naţional? Şi pot să mă bizui pe o nemutilată reprezentaţie într-un caz sau altul? Obişnuitele tăieri teatrale sînt fatale pieselor mele; niciodată nu reuşesc."

Te rog dă-mi oarecare lămuriri în această privinţă. De asemenea, trimite-mi cîteva fotografii de felul cum s-a jucat piesa. Nevastă-mea are nevoie de băi la Techirghiol; aşa că voi veni în ţară prin luna august. Dacă ai nevoie de ceva, te rog scrie-mi.

Cu toată dragostea,
M. Beza[1]

B.A.R., coresp. 142199

XII

Teatrul Naţional
Bucureşti
Cabinetul directorului

1 VII. 1929

Iubite Beza,

Întîi toate mulţumirile mele pentru simpaticile cuvinte ce mi-ai telegrafiat. Să trăieşti şi să izbîndeşti![2]

Acuma cu Bernard Shaw. Cum ştii, *Om şi supraom* s-a şi jucat, şi a avut un succes atît de frumos că voi relua-o la toamnă printre primele piese. Am jucat-o ca o comedie modernă, cu oarecari tăieturi în actul III, păstrînd însă toate tablourile şi întreaga atmosferă. Specta-

---

[1] Pe plic: „R.I. Kensington No. 377
Domnului Liviu Rebreanu
Direcţia Teatrului Naţional
Teatrul Naţional Bucarest (Roumanie).

[2] Se referă, probabil la traducerea în engleză a romanului *Ciuleandra*.

colul nostru durează patru ore. N-ai nevoie să-i spui lui de tăieturi. Destul că piesa a reuşit ... Dar pentru stagiunea viitoare aş mai vrea *Caterina cea mare*. S-o am autorizată. Vrei să intervii şi pentru asta?

Despre alte amănunte vom vorbi cînd vei sosi în ţară.

Dacă nu te deranjează, m-ai servi mult aducîndu-mi o duzină de ciorapi buni pentru mine. Doamna poate îşi aminteşte cam ce fel am cumpărat cînd a fost atît de amabilă de m-a călăuzit. Tot cam aşa ceva aş dori, dacă se poate, firește.

Transmite toate complimentele mele doamnei Beza.

Al tău, cu toată dragostea,
Liviu Rebreanu

M.L.R., 9334

XIII

No. 368

TELEGRAMA
Rebreanu, Teatrul Naţional
Bucarest

London, 4 oct. 1929

Textul *Cărutza cu mere* nepublicat încă stop. Dacă decis jucare telegrafiază-mi să cer textul de-a dreptul Bernard Shaw.

Beza

B.A.R., coresp. 142200

XIV

4 Cromwell Place SW
Legaţiunea regală a României
Londra

29 oct. 1929

Dragă Rebreanu,

Am întîrziat puţin. Bernard Shaw lipsea din Londra şi chestia nu putea fi tratată prin scrisoare.

Uite acum *Apple Cart*. E unul din puţinele volume tipărite de autor pentru el însuşi. I-am cerut să-l iscălească, fiindcă vreau să-l păstrez cu tot dinandinsul. De aceea ţi-l încredinţez ştiind că vei recomanda oricui îl vei da spre traducere să-l ţie în bună stare. Apoi păstrează-l la tine pînă vin în ţară.

Bernard Shaw s-a mirat aflînd că intenţionezi să reprezinţi *Major Barbara*, de vreme ce Armata Salvării nu există la noi; şi mi-a spus că i-ar face plăcere să-i reprezinţi *Pygmalion*.

Nu am primit încă scrisoarea lui Sorbu. Te rog aminteşte-i: să fie scrisă în franţuzeşte, spunînd că Societatea autorilor dramatici ar fi bucuroasă a servi de agenţie teatrală pentru Bernard Shaw, cum face şi cu autorii francezi.

Nici fotografiile privitoare la *Man and Superman* nu mi-au ajuns pînă acuma.

Alta ce mai este? În vederea apropiatelor schimbări ministeriale cum rămîi? Iei Direcţia culturii, precum a fost vorba?

Sărutări de mînă doamnei,

cu toată dragostea,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142201.

XV

POST OFFICE TELEGRAPHS
871 Bucureşti 231 21/3/1930

Marcu Beza. Legation Roumanie, Cromwell Place — London

Trimite cu orice pretz imediat textul piesei Cărutza cu mere de Bernard Shaw—Rebreanu

M.L.R. 9535.

XVI

8 noembrie 1930

Legaţiunea regală a României
Londra

Dragă Rebreanu,

Îţi trimit aci *Pădurea Spînzuraţilor* în traducerea engleză [1] — un volum pentru majestatea sa regele — frumos legat şi uniform cu celelalte şase volume din literatura română pe care m. sa le are.

Au apărut o seamă de dări de seamă asupra cărţii tale şi au să mai apară [2]. Le păstrez pe toate să ţi le trimit la timp.

În pachet, deosebit, îţi expediez şi pe Creangă în englezeşte.

Sărutări de mînă d-nei Rebreanu.
Devotat,
M. Beza

B.A.R., coresp. 142203

XVII

„TANTUR"
Bethelhem/Palestina/ 3 august 1931

Dragă Rebreanu,

Ţi-am trimis astăzi separat cu poşta cartea mea : *Shakespeare in Roumania*.Am întîrziat puţin, aşteptînd să-mi vie de la Bucuţa adresa ta exactă, pe care uitasem să mi-o însemn la Bucureşti.

Shakespeare in Roumania a întîmpinat în Anglia o presă neaşteptat de favorabilă, întîia parte din ea fiind socotită ca o contribuţie cu totul nouă la studiile shakespeariene. Multe din ilustraţii au fost reproduse în reviste şi ziare engleze.

Stau aci la o mînăstire de maice pe o înălţime, aproape de Ierusalim, aşteptînd să văd ce gînduri are cu mine Ministerul de Externe. Înainte de a mă înapoia în ţară, voi vizita Siria şi Transiordania, în vederea unei cărţi de impresii pe care o voi da de-a dreptul în englezeşte [3].

---

[1] *The Forest of the Hanged.* A novel. Translated from the Roumanien by A.V. Wise, London, George Allen, 1930.

[2] Probabil stimulate şi de M. Beza, cum făcea adesea acesta, uneori investind din propriu-i buget.

[3] E vorba de : *Lands of Many Religions* : *Palestine, Syria, Cyprus, and Mount Sinai.* Illustrated with 48 photographs and 4 colour plates. London, 1934.

Aflu că pregăteşti un nou volum: *Patru Metropole*. Cu cîtă plăcere şi nerăbdare îl aştept!

Cele mai bune salutări doamnei şi dominişoarei din partea soţiei mele şi a mea. Uite şi o tăietură — dare de seamă asupra cărţii tale, sosită tocmai din Australia [1].

Devotat,
M. Beza

Pe plic:
„Domnului Liviu Rebreanu
Direcţia Educaţiei Poporului, Ministerul Muncii, Bucureşti"

B.A.R., coresp. 142 204

XVIII

20 august 1931

Iubite Beza,

Îţi mulţumesc cu drag şi pentru cartea ta deosebit de interesantă, şi pentru rîndurile tale inimoase. *Shakespeare in Roumania* e într-adevăr o lucrare plină de noutăţi chiar pentru noi care l-am urmărit aici. Nu e deci de mirare că în Anglia a făcut o mare impresie. Ca totdeauna, prin opera ta ai făcut şi un mare serviciu ţării, arătînd lumii anglo-saxone că aici, lîngă Balcani, un popor iubeşte şi înţelege pe cel mai mare poet dramatic al ei, al universului. De altfel văd că nu stai acolo degeaba; am urmărit cu bucurie articolele tale din „Universul". Sînt sigur că impresiile tale din Siria şi Transiordania vor face senzaţia necesară. Să-ţi ajute D-zeu să le scrii cît mai curînd. Sper că zilele acestea îţi voi putea trimite cartea mea nouă. Aştept numai să-mi broşeze exemplarele pe hîrtie mai bună. [2]

Poate că detaşarea ta momentană în Ţările Sfinte ţie personal ţi-e dezagreabilă; pentru noi însă e un cîştig, fiindcă îţi dă posibilitatea să îmbogăţeşti literatura cu nişte lucruri inedite. De altfel trebuie să ai încredere. Munca şi opera ta vor fi încoronate de izbînda ce se cuvine meritelor adevărate.

Mulţumesc pentru recenzia australiană.

Nevastă-mea, fiică-mea şi cu mine trimitem salutările cele mai afectuoase doamnei Beza şi ţie.

Cu drag, al tău,
Liviu Rebreanu [3]

M.L.R., 9536

---

[1] *A Roumanian War Story*, (Un roman românesc de război), extras din ziarul „Times London".

[2] *Metropole, Berlin, Roma, Paris*, Buc., Cartea românească, 1931.

[3] Marcu Beza scrie într-un colţ: „12 Str. Tache Ionescu", adresa lui L. Rebreanu la Bucureşti.

Recenzii

EDIŢIA DELAVRANCEA

Dintre ediţiile care se publică în colecţia „Scriitori români" de la E.P.L., o apariţie ritmică are ediţia Delavrancea, îngrijită de Emilia Şt. Milicescu. Cinci volume în patru ani reprezintă un adevărat record, cînd ne gîndim la cazul destul de frecvent al seriilor de „Opere" ce sînt anunţate an de an, dar pe care cititorul nu ajunge să le vadă pe masa lui cu deceniile. Din acest punct de vedere ediţia Delavrancea, alături de altele cîteva (de exemplu, în primul rînd, ediţia Macedonski) se prezintă ca un succes ce merită a fi salutat, însă în acelaşi timp şi supus unei discuţii critice. Confruntarea de opinii s-ar putea să nu fie totuşi de cel mai rău augur.

În privinţa lui Delavrancea, Emilia Şt. Milicescu era unul dintre cei mai indicaţi îngrijitori de ediţie, avînd cel mai vechi stagiu de asiduă investigaţie bibliografică şi, pe deasupra, deţinînd o adevărată colecţie a manuscriselor şi a corespondenţei scriitorului. Volumele apărute, *Proza* (I, II), *Teatru* (III, IV), *Publicistica literară* (V) beneficiează în bună măsură de informaţia minuţioasă, de rîvna şi devotamentul documentar al cercetătoarei care ştie aproape totul despre viaţa şi geneza operei autorului ei favorit, compulsînd izvoare, comparînd variante, istovind bibliografii. Să sperăm că şi volumele ce vor urma, cuprinzînd publicistica politică, discursurile, pledoariile, corespondenţa, vor avea parte de aceeaşi îngrijire atentă.

Ceea ce se dovedeşte a fi vulnerabil în strădania Emiliei Şt. Milicescu este modul de a concepe aparatul critic de note şi comentarii şi de a efectua analize literare, teren destul de impropriu pentru D-sa. Dacă vom remarca peste tot vigilenţa înregistrării bibliografice a tipăririilor şi retipăririlor şi pe alocuri o bună folosire a referinţelor, ca în notele substanţiale despre *Trubadurul*, *Memoriile Trubadurului*, *Bursierul*, *Neghiniţă*, *Apus de soare*, nu vom putea să nu constatăm unele surprinzătoare lacune de informaţie critică asupra climatului literar al epocii, inexactităţi, omisiuni, precum şi stîngăcia în mînuirea imensului material de fapte pe care nu izbuteşte să-l domine. Emilia Şt. Milicescu se rătăceşte într-o pădure de amănunte, autori minori şi notiţe anonime, pierzînd nu o dată din vedere esenţialul. În comentariul la *Fanta-Cella* de pildă, uită să citeze tocmai pe N. Iorga, care în suita sa de articole din „Lupta" (1890) se arătase receptiv mai cu seamă la stilul scriitorului: „*Fanta-Cella* e tot ce a scris mai frumos autorul *Sultănicăi*. Între toate bucăţile celelalte, între toate legendele chiar, ea are un merit covîrşitor, stilul. E stilul lui Flaubert, ritmat ca o poemă, colorat ca un tablou, un stil cristalizat, trudit, ferm.". La *Iancu Moroi* se omite cea mai importantă apreciere critică exprimată în epocă şi anume aceea aparţinînd lui C. Mille, care a recenzat volumul *Sultănica* în „Drepturile omului" (1885), semnînd cu pseudonimul Gh. Frunză, şi apoi volumul *Trubadurul* în „Lupta" (1887, nr. 233) sub propriul nume şi făcînd referire la articolul anterior. Adept şi propagator frecvent al naturalismului francez, autorul romanului *Dinu Milian* preferă nuvela *Iancu Moroi*, pe care o compară cu *Pot-Bouile* de Zola şi o discută în

REV. IST. TEORIE LIT., T.19, NR. 1, P. 133–163. BUCUREŞTI, 1970

perspectiva romanului experimental: „Pe cînd celelalte nuvele, mai ales *Fanta-Cella*, *Șuier*, *Răzmirița* sînt mai mult niște poeme în proză, lucrări de imaginațiune și de stil, *Iancu Moroi* este o lucrare de observațiune, de analiză. Dacă ni s-ar permite un sfat, aș zice că înspre *Iancu Moroi* ar trebui să se îndrepte mai ales autorul în lucrările sale viitoare, căci sîntem în veacul acela de cercetare și experiență, în care știința analizează lumea și literatura." („Drepturile omului", 1885, nr. 114, 22 iunie). Mai tîrziu, Octav Botez, într-un studiu care punea explicit problema naturalismului în opera lui Delavrancea (Iași, 1936), apropia nuvela *Iancu Moroi* de *Thérèse Raquin* și *Madelaine Ferat*.

O notă anemică, incompletă, este cea consacrată capodoperei nuvelistice a lui Delavrancea, *Hagi-Tudose*. Comentariul comparatist care se impunea aici cu stringență lipsește, cu toate că a fost abordat de aproape toți criticii, de la N. Iorga pînă la cel mai modest prefațator din ultimii ani. Sumar se vorbește și despre nuvela *Liniște*, unde autoarea ediției trece cu vederea o foarte sugestivă caracterizare a lui Tudor Vianu: „Toate trăsăturile eroului byronian, împietrirea disprețuitoare a inimii, tăcerea și adîncimea enigmatică, melancolia fioroasă, aerul sumbru al fatalității, bunătatea ascunsă, toate trăsăturile contrastante ale lui Childe Harold sau ale Corsarului revin în acest portret al unui medic român, la sfîrșitul secolului XIX, care trăiește în mijlocul unei societăți vulgare și degradate, drama sumbră a destinului său" (T. Vianu, *Studii de literatură română*, 1965).

Ar fi fost de așteptat din partea Emiliei Șt. Milicescu, cercetătoare așa de veche a autorului lui *Hagi-Tudose* și deținătoare a atîtor „taine" inedite, să explice în nota la *Paraziții* sau în altă parte misterul diverselor știri și informațiuni ale presei din anii 1893—1894 care anunțau apariția unui roman de Delavrancea. Astfel „Familia" (1893, p. 481) dădea titlul *Învingătorii și învinșii*, „Viața" (20 martie 1893), „Zile de luptă" tot acolo (16 ian. 1894), *Învinsul*, pe care un comentator al „Adevărului" (24 ianuarie 1894) îl apropie de *Paraziții*. Să se fi pierdut orice urmă a unei opere căreia i se făcea atîta publicitate? Probabil că ineditele, corespondența, ne-ar putea oferi un fir al Ariadnei.

Înregistrînd ecourile critice ale dramei *Apus de soare*, n-am fi lăsat la o parte cronica, una dintre cele mai pătrunzătoare la momentul premierei a lui I. Trivale (vol. *Cronici literare*, Socec, 1915) și aș fi pomenit discursul lui Delavrancea către ostași din preajma bătăliei de la Mărășești, în care figura lui Ștefan îi înaripează încă o dată cuvîntul de îmbărbătare patriotică. Stilul e sacadat, eliptic, abrupt, ca în prozele de maturitate și în tiradele dramelor istorice. Fiind inedit, credem că portretul merită a fi reprodus *in extenso*:

„Parcă zăresc pe sfîntul Voievod! Din vîrful unei movili, privește încăierarea încleștată cu ochii săi cenușii și ageri. Aci se luminează la chip, aci se posomorăște, după cum se clatină soarta, cumplită și nestatornică, a bătăliei, întorcîndu-și fața la moldoveni ori trecînd o clipă de partea necuraților. Dă porunci. Găsește gîndul care merge la inima alor săi. Strigă ca un leu rănit. Îmbărbătează. Se frămîntă și-și șterge cu năframa sudoarea de pe frunte. Îi auz răsuflarea deasă și îndesată. Îi văz coșul pieptului umflîndu-se și scăzînd. Mîna lui dreaptă, înfiptă în mînerul paloșului, scuturîndu-l de pulpa piciorului. O aripă a plăieșilor se moaie. Dau îndărăt. Porunca lui nu mai slujește. Scrîșnește din dinți. Cere calul. Încalecă. De la vorbă la faptă. Face o cruce. Înfinge pintenul în burta calului. Trage paloșul și se aruncă în fruntea mulțimii prididite. Dă un chiot. Paloșul lui, ca un fulger. Izbește, scapără și culcă-n țărînă pe haini. Deschide pîrtii pe unde trece. Moldovenii, uimiți o clipă, își strîng puterile cîte le-a mai rămas. Năvălesc pe urmele Domnului lor. Îi trec înainte. Se înfig în dușmani cu răcnete de nădejde. Încăierarea e cumplită. Ștefan, Domnul biruințelor, se întoarce gîfîind pe înălțimea de unde privise. De pe paloșul lui încruntat, picură șiroaie calde și roșii. Un moșneag, biv-vel-vornic, i-l limpezește cu un ștergar vărgat la capete cu dungi civite și gălbioare. Oastea păgînilor e risipită". (*Discurs către ostași*, arh. Delavrancea, B.A.R., Mss. 6, pp. 21—22)

Nota la piesa *Hagi Tudose* ne surprinde prin absența unei paralele cu nuvela din care descinde. Ar fi fost un prilej de a demonstra tehnica epică a autorului dramatic. Pe lîngă

relatarea foarte amplă a „căderii" de care a avut parte această piesă a lui Delavrancea, se putea cita, pentru a înviora puțin atmosfera documentaristică, măcar una din epigramele scrise acum de Cincinat Pavelescu :

„Dialog între C. Nottara și Delavrancea
— Piesa mea *Hagi Tudose*
Măi Costache, mi-ai ucis-o,
Ai jucat-o mizerabil ...
— Am jucat-o cum ai scris-o ! "

(„Flacăra", 19 ian. 1913)

Și mai sărace sub raportul comentariului critic ne apar notele de la volumul de publicistică literară, unde se impunea o discuție mai largă a implicațiilor polemice și teoretice și a ecourilor ce le-au avut anumite articole. Emilia Șt. Milicescu trece prea repede peste problema naturalismului (*Giacinta Pezzana Gualtieri*), a impresionismului (*Salonul 1883. Pictura*) și a disocierii dintre poezie și artele plastice, pe care o face Delavrancea inspirîndu-se din estetica lui Lessing. Nereceptivitatea cronicarului plastic față de curentele moderne în pictură nu poate fi total scuzată prin tinerețe și inexperiență, cum crede Emilia Șt. Milicescu (vol. II, p. 699), ignorînd studiile mai recente. Spiritul lui Delavrancea era format la școala academistă și înțelegerea sa nu va putea cuprinde fenomenul modern în complexitatea lui nici mai tîrziu, în 1910, cînd îi scria fiicei sale, pianista Cella Delavrancea : „Uf ! grozav de urîți mai sînt acei dezmetici' cari, sub pretext de impresionism fac niște bîzdîgănii luate din iele. Fiecare culoare, căci nuanțe nu au, parcă a scăpat dintr-o casă de nebuni" (Cf. *Artă* și *Tehnică grafică*, Caietul 9, 1939, pp. 12—145). Notele bio-bibliografice sînt cel puțin arbitrare. Se dau explicații despre minori ca Henri-Anatole de Beaulieu, Virgine Demont-Breton, Fernand Emmanuel Pelez, dar sînt ignorați pictori remarcabili, ca Puvis de Chavannes și Jean Paul Laurens. Anumite indicații se dovedesc inutile și uneori incorecte. Ce rost are să spunem că un articol (mai degrabă o suită de anunțuri — *Courrier des Théâtres* — ce trebuia pusă în *Addenda*) n-a mai fost niciodată semnalat, dacă despre reportajul atît de interesant *Iașii și bancherul Junimiștilor* și despre întreaga serie de cronici clasice din *Democrația* semnate *Viator* nu menționăm niciunde că au fost descoperite și comunicate de Șerban Cioculescu ?

Este de-a dreptul uimitor cum Emilia Șt. Milicescu escamotează orice discuție asupra polemicei și a relațiilor Delavrancea-Maiorescu, venind vorba de cronica teatrală despre *Despot-Vodă* și de articolul *O familie de poeți*. Comentatoarea trece pe lîngă un material copios, fără nici o tresărire, consemnînd sec faptul că Maiorescu a ripostat la cronica defavorabilă și ireverențioasă a lui Delavrancea cu articolul *Poeți și critici*. Dar floretele abia se încrucișaseră. Redactorul „Luptei literare" prelungește atacul cu *O familie de poeți*, în care analizează minuțios și în același timp confuz volumele de versuri ale poeților Matilda Kugler-Poni, Carol Scrob, Teodor Șerbănescu, Veronica Micle, cărora le reproșează banalitatea, retorismul, caracterul factice și stereotip al imaginilor. Din lungile foiletoane reținem în primul rînd ideea necesității criticii pe care Titu Maiorescu o trecuse pe planul doi în articolul său. Delavrancea observă că mediocritățile contra cărora se ridicase autorul *Beției de cuvinte* cu ani în urmă continuau să supraviețuiască și să prolifereze și că ele urmau a fi combătute cu și mai multă vigoare.

Necesitatea criticii fără discriminări și prejudecăți se unea în concepția lui Delavrancea cu necesitatea unei supuneri la obiect, în sensul diferențierii actului critic de cel general cultural Intuitiv, redactorul „Luptei literare", împărtășind altfel ideile criticii pozitiviste și sociologice a lui Taine, presimțea rolul și importanța analizei estetice pe care i-o cerea cu toată deferența criticului de gust și profesorului Titu Maiorescu : „Astăzi, mai mult ca oricînd d-sa ar fi folositor pentru literatură și pentru țară ca critic, mai ales dacă s-ar încredința că e mai bine să părăsească critica teoretică, critica de generalități, care și-ar avea locul destul de cuvenit într-un sistem filozofic, dar care nu aduce mult folos în niște studii curat critice".

Delavrancea încearcă să combată pe Maiorescu şi în privinţa influenţelor străine în literatură, însă modul său de a pune problema e prea categoric şi prohibitiv, chiar dacă ideea pentru care militează, specificul naţional, era una dintre cele mai nobile. Caracterul polemic al suitei de articole *O familie de poeţi* e mai puţin pronunţat decît se crede şi decît l-a voit autorul însuşi. În aprecierea celor patru poeţi, Titu Maiorescu nu avea în esenţă alte păreri decît Delavrancea, iar în ceea ce priveşte poezia populară ca sursă de inspiraţie şi ca dominantă a specificului naţional căreia nuvelistul îi acordă un larg spaţiu în acest articol, ideile sînt curat maioresciene. Era un prilej (fals polemic) pentru autorul studiilor despre doină şi verbul plastic să-şi formuleze încăodată opinia despre relaţia existentă între geniul artistic individual şi geniul popular: „Adevărata artă, contrariu de ştiinţă, nu poate fi smulsă decît din inima poporului, căci ea pătrunzînd prin toate păturile sociale îşi adînceşte firele subţiri şi dătătoare de viaţă în marea mulţime, pe care noi, cărturarii fără cultură şi fără gust o dispreţuim. În artă, poporul n-are nimic de învăţat de la noi, ci pe toate noi trebuie să le învăţăm de la el.

Fără să ştie, Delavrancea apărea ca un discipol maiorescian, fapt asupra căruia va medita într-un tîrziu, regretînd că nu fusese în fapt, cu bună ştiinţă şi asiduitate. Admiraţia pentru strălucitul om de cultură şi pentru marele orator, pe care o avusese întotdeauna, chiar dacă n-o declarase din motive de conjunctură politică, va fi exprimată în termenii cei mai elogioşi :"

„... N-ai auzit pe Maiorescu, îi scrie unui prieten. Te plîng, om fără patrie ! ... Îmi spui că ai văzut nepieritoarele opere din Florenţa şi Roma şi Neapole, dar n-ai auzit nici pînă astăzi minunea cuvîntului pe care neamul românesc a fost în stare s-o zămislească în Titus Livius Maiorescu. E cel mai desăvîrşit din cîţi au vorbit. Şi va trece cel puţin 100 de ani — citeşte bine : una sută — pînă va vorbi cineva atît de fermecător din toate punctele de vedere ca el". Şi mai departe: „Eu nu-l cunosc de aproape. După cîte ţi-am spus, de mai mulţi ani am întrerupt raporturile mele cu el, raporturi abia începute. Zi-mi : ţăran ţîfnos, şi pace ! O, şi cît mi-ar fi folosit mie disciplina maioresciană ! Mi-e dor de el ca de-o patrie ... Am nostalgie ...".

Pentru a urmări pînă la sfîrşit evoluţia raporturilor dintre cei doi scriitori, putea fi relevată şi opinia lui Maiorescu despre Delavrancea, pe care-l considera „cel mai mare orator al României contemporane", caracterizîndu-l cu un entuziasm ce nu-i era propriu în privinţa foştilor adversari (vezi Caragiale) : „Delavrancea şi de astă dată (ca la Iaşi, ca la Dacia), oratorul *fenomenal*, cu nepilduita putere de a electriza un auditor popular şi de a-l zgudui pînă-n măduvă. Şi ce mă minunează mai mult la el, este că produce acelaşi efect, cînd întrebuinţează — nu fraze banale de oratorie, ci de-a dreptul termenii speciali de ştiinţă modernă, din sociologie, din jurisprudenţă, din filozofie, chiar din fiziologie". (Titu Maiorescu către Iacob Negruzzi, în I. E. Torouţiu şi Gh. Cardaş, *Studii şi documente literare*, vol. I, p. 32—33).

La fel de grăbit procedează autoarea ediţiei şi în prezentarea raporturilor lui Delavrancea cu B. P. Haşdeu (nota la *Portretul d-lui Hasdeu*), unde era cazul să fie scos la suprafaţă măcar portretul sintetic pe care savantul i-l face prozatorului : „Delavrancea ! iată un adevărat talent nu departe de a fi *mare*, un „enfant terrible", pe care poţi să-l dezaprobi uneori, dar nu poţi să nu-l iubeşti, căci este numai inimă, chiar dacă se contrazice. "(*Zacherlina*, nr. 2, în „Revista Nouă", dec. 1893).

De asemeni polemica, mai puţin spectaculoasă, a lui Delavrancea cu A. D. Xenopol, îi scapă Emiliei Şt. Milicescu (nota la *Cultul celor mici* şi *Istorie sau* ?) şi interviul din *Rampa* care ar fi fost bine să intre în sumar alături de *Arta : armonie, proporţie, posibilitate*. Părerea scriitorului despre curentele literare este notabilă : „Curente literare ? Ce importanţă pot să aibă asemenea cuvinte ! Nici nu vreau să le ştiu. Un scriitor, da, e bun sau rău. Dacă are talent, poţi vorbi de el. Dar de şcoală ? Iată, după mine : cînd un scriitor se simte făcînd parte dintr-o şcoală, nu mai are talent. El trebuie să simtă şi să-şi arate simţirea ei încolo nici nu trebuie să se gîndească la vreo şcoală. Eu îl citesc pe Sadoveanu, pe Brătescu-Voineşti, şi îmi plac, dar nu ştiu din ce şcoală fac parte. Şi tot aşa îmi place şi Iosif, Goga, Anghel". (Mihail Cruceanu, *Interviu cu Barbu Delavrancea* în „Rampa", 31 dec. 1911).

Parcă vrînd cu tot dinadinsul să ne rezerve surprize (din păcate, neplăcute), Emilia Șt. Milicescu nu stabilește nici o legătură între discursul de recepție la Academie *Din estetica poeziei populare* și *Cursul de Folclor*, conferința *Despre limba românească*, studiile despre „verbul plastic" și „natura în poezia populară" (acestea constituind în mare parte un fragment al discursului). Spirit atît de meticulos, autoarea ediției ignoră în mod inexplicabil un manuscris de la Biblioteca Academiei conținînd semnificative note ale lui Delavrancea asupra poeziei populare și care trebuie puse neapărat în legătură cu cursul său de folclor. Am prezentat chestiunea pe larg altă dată și acum n-aș reține decît două-trei strofe purtînd observațiile scriitorului. Un catren ca acesta :

„Foaie verde-a macului,
Pentru voia badiului
Data-mi timpul dracului
Și sufletul iadului"

îi amintește legămîntul lui Faust cu Mefisto, iar altul, dînd glasul unei iubiri furtunoase :

„De-aș vedea pe mîndra mea
Că dă gură altuia,
Fără milă m-aș junghia
Și pe mine și pea ea".

determină asociații cu gelozia lui Othello. Imagini de-o adîncă frumusețe ale lui Eminescu din *Luceafărul* sau *Scrisoarea III*-a sînt identificate cu prototipurile lor folclorice :

„Ieșii seara pe uliță
Și-mi văzui mîndra-n portiță
Gata ca o păuniță :
Mîndra mea pe lume una
Cumu-i între stele luna ! " (*s. n Al. S*)

„Măi bădiță de departe
M-ai trimite-mi cîte-o carte".

(B.A.R., Arhiva Delavrancea, 1 ms. 9)

Emilia Șt. Milicescu are meritul de a fi comunicat cîteva scrieri inedite însemnate ale lui Delavrancea — și în primul rînd *Cursul de folclor* — de a fi depistat ani îndelungați colecții de ziare și arhive și de a fi realizat astfel o biografie documentată a scriitorului și o bogată bibliografie. Aportul d-sale în această direcție este, am mai spus-o, întru totul remarcabil. Cînd se pune problema să selecteze faptele și să le plaseze într-un context literar și ideologic, să întreprindă analiză, Emilia Șt. Milicescu își dovedește serioase inaptitudini. Notele au scos la iveală nu atît lacune de informație, cît un viciu de concepție, o lipsă de spirit critic pe care am constatat-o și altă dată. În asemenea circumstanțe, ar fi fost mai cuminte să se limiteze la o cronologie a vieții și operei scriitorului și să nu se aventureze într-un „studiu" monografic, a cărui parte de analiză e o confuză compilație, în manieră sociologistă. Autoarea prefeței echivalează, ca acum vreo 15—20 de ani, impresionismul cu decadentismul, pentru D-sa., nuvela *Liniște* „înfierează societatea burgheză", „*Paraziții* constituie un vehement protest social", avînd bineînțeles „forță demascatoare" și fiind scrisă de pe „poziția cea mai înaintată a realismului critic". Emilia Șt. Milicescu rezumă prolix și cînd se întîmplă să caracterizeze un erou sau o situație, o face superficial, găsindu-se de obicei în afara esențialului și a factorului estetic. Era totuși de datoria editurii să-i atragă atenția asupra acestor insuficiențe și să-i sugereze o formulă de exegeză mai proprie, aceea documentar-bibliografică. Concentrîndu-se și mai atent asupra ei, autoarea ar putea (și e de dorit) să sporească valoarea informativă a viitoarelor volume ale ediției, ferind aparatul critic de omisiunile, uneori regretabile, pe care ni le dezvăluie cele cinci tomuri apărute. Notele la articolele politice, la discursuri și corespondență vor solicita și

mai mult un comentariu bine nutrit, care să-l pună în relație pe scriitor, pe gazetar și orator cu epoca sa. E de preferat o prezentare nudă și corectă a faptelor (cum Emilia Șt. Milicescu a reușit pe alocuri) unor tentative hazardate și inutile spre zone inaccesibile.

Al. Săndulescu

DAN BOTTA, *Scrieri*, 4 vol., E. P. L., 1969

Ediția recentă, îngrijită de Dolores Botta și prefațată de Ion Biberi, cuprinde aproape întreaga operă a lui Dan Botta; spunem aproape întreaga operă deoarece s-ar mai putea găsi oricînd un articol rătăcit în vreo revistă, semnat cu inițiale sau o conferință radiofonică inedită, sau chiar un manuscris în posesia vreunei arhive particulare. Dar esențialul este cuprins aici.

În afara acestei adiționări bibliografice, noi am adăuga la opera lui Dan Botta și traducerile, atît de originale, care prin valoarea lor ca expresie românească și ca excepționale totuși corespondențe ale originalului străin, devin opere de virtuozitate și sesibilitate în același timp. Ne gîndim la traducerile din François Villon în primul rînd.

De la început trebuie spus că ediția este un eveniment editorial, dar în același timp trebuie să ne exprimăm regretul, un regret subiectiv și profesional, că n-am întîlnit în aparatul critic al celor patru volume nici o notiță bibliografică, pentru că, lucru nu trebuie să pară curios mai nimeni afară de familie și prieteni nu știe unde și la ce reviste a colaborat, nu-i cunoaște activitatea. Personal, am descoperit în paginile unei reviste școlărești, e vorba de „Ramuri fragede" a licelui Sf. Sava (nr. 4, 29 martie 1923), debutul lui Dan Botta, prin traducerea poemului *La cloche fêlée* de Charles Baudelaire, informație pe care am transmis-o lui Geo Dumitrescu, prin a cărui bunăvoință textul a fost reprodus în monumentala ediție Baudelaire. În adolescența mea, ca elev, i-am ascultat unele conferințe, expuse într-o ținută clasicistă, rafinată mallarmé-lian, cu efluvii pârvanice și cu interferențe din toate artele. Ca student, i-am înțeles în mod just dialogul cu Blaga, iar în antologia mea *Muzică și literatură* (1966) i-am reeditat cîteva fragmente. Iată de ce întîlnirea cu acest Dan Botta integral este pentru mine și generația mea reconstituirea unor polivalențe ale culturii românești interbelice.

Pe drept cuvînt Ion Biberi, în prefață, prima comentare mai întinsă a operei lui Dan Botta, de altfel o continuare a prolegomenei pe care tot el o făcea în 1937 în *Etudes sur la littérature roumaine contemporaine* (p. 182—185), îi caracterizează apariția, prin 1930, ca „a unui tînăr scriitor, maturizat printr-o pasionată apropiere de formele, simetriile și sensurile adînci ale clasicismului antic". Prin această apropiere de clasicii greci opera sa capătă un echilibru al expresiei, dar prin Pârvan, Dan Botta sondează sufletul tracic, de unde extrage uneori exaltarea și întotdeauna tonul inspirat.

Este curios cum un poem ca cel caracterizat de prefațator „unul din cele mai fascinante ale literaturii românești", i-a dat lui G. Călinescu impresia de artificial exagerat, de transpunere a lui „Valery în ritm de *Mioriță*". E vorba de *Cantilena*, cu care se deschide volumul *Eulalii*. Ion Barbu, în schimb, aprecia poema, nu numai prefațînd volumul prin *Veghea lui Roderick Usher*, deși neagă ulterior acest caracter de prefață, socotind „parafraza" doar un gest de prietenie, ci prin corespondențele pe care cei doi poeți le aveau. Nici un poet român, afară de Dan Botta, n-a reușit să fie un cerebral de tipul lui Ion Barbu, fără să cadă în epigonism. Dar dincolo de afinitățile declarate cu Mallarmé și Valery, Dan Botta trăia în densitate pe Hölderlin, distilînd totodată esențe poetice din muzica preclasică. Peste toate însă se întindea seninătatea vizionară a anticilor greci, stimulați de maestrul său Pârvan.

Pentru înțelegerea *contemporanului* nostru Dan Botta, în lipsa unui interviu administrat de un redactor cu întrebări și răspunsuri aproximate grafic și caligrafic, preferăm mărturisirea superbă ca un epitaf antic, scrisă în vederea unei reeditări a versurilor. Chiar dacă descoperirile tehnicii vor anula farmecul vieții, iar pămîntul nu va mai fi decît un punct astronomic, „visurile poeților îl vor învălui într-o ceață, și ceea ce va rămînea etern și indescifrabil — muzele

și zîmbetul zeilor''. Dan Botta credea în puterea artei și în eternitatea poeziei. Primul volum cuprinde versurile aranjate cronologic în cicluri : *Eulalii*, *Rune*, *Epigrame*, *Cununa Ariadnei* (sonete), *Poeme* și *Poeme în curs*. În aceste cicluri finale, poetul deși reia tematic și structural vechea poezie, face aceeași impresie pe care ne-o făceau postumele lui Blaga. Și aici ne deosebim de prefațator, afirmînd o fluidizare și o apropiere a poeziei lui Dan Botta de resursele emoției, de îmblînzire a zonelor cerebrale în care oficiase cu atîta virtuozitate. Chiar sonetele dau această impresie. Să ne exemplificăm printr-o singură strofă : *Visez un cer tăcut, printre mirezme mii,/ Visez o mare grea cu lunecări albastre,/ Visez la zei nespus de triști și de tîrzii,/ Tăceri înfiorate, la dragostele noastre ;/ Visez zăpezi albastre și magice păduri/, Visez fluide zări, încremenite-alene,/ Visez la Hesiod, la zei, la trubaduri,/ La palidul Orpheu, la mistica Selene.* (*Visez un cer tăcut . . .*)

Volumele al II-lea și al III-lea cuprind teatrul lui Dan Botta în prezentare integrală și cu text stabilit de autor : *Comedia fantasmelor*, *Alkestis* (dramă în stil antic), *Deliana* (basm pentru oameni mari), *Soarele și luna* (dramă liturgică), *Sărmanul Dionis* (scenariu pentru un film romantic). Dramele lui Dan Botta sînt piesele unui poet, în primul rînd ; cîtă asemănare cu teatrul lui Blaga. Acțiunea din *Comedia fantasmelor* se petrece în timpul Renașterii și aduce o poezie de incunabul madrigalesc, dar și o realistă expoziție cu portrete ardente de patimi contradictorii. *Alkestis* reia mitul antic al dragostei dublat de sacrificiul morții, temă supralicitată cîndva de Euripide, dar expresivizată modern aici. *Soarele și luna* e o lucrare inedită, scrisă chiar în ultimii ani ai vieții, în care, plecînd de la balada culeasă de Alecsandri, face o sinteză a mai multor culturi pe această temă mitologică, realizînd un poem de-o frumusețe patetică.

Deliana e tot o sinteză folclorică, o frescă de datini străvechi, bazată pe combinarea a două filoane poetice cunoscute ca mari valori ale literaturii noastre populare : *Fata din grădina de aur*, izvor exploatat și de Eminescu și basmul lui Ispirescu, *Tinerețe fără bătrînețe*.

Ultima sa operă dramatică, scenariul pentru un film romantic, *Sărmanul Dionis*, e tot un poem, o transpunere a nuvelei eminesciene, desigur cu disocieri originale. De ce nu încearcă un regizor de la cinematografia noastră o transpunere pe ecran ! S-ar realiza un film grandios, plin de poezia romantică a gravurilor lui Rey, plin de Eminescu, un Eminescu intuit de un rafinat poet și în același timp un Eminescu privit din interior. E uimitor cît de bine detectează Dan Botta valorile romantice, deși are în tot timpul sub ochi echilibrul clasic al unei viziuni cosmice.

Poate cea mai interesantă și variată parte a operei o constituie eseurile, conferințele și articolele, unele publicate în volume, ca acel rarissim *Charmion sau Despre muzică*, ca acele subtile eseuri cuprinse în vol. *Limite*, altele strînse din periodice și aranjate de Dolores Botta în ciclurile *Poesis* și *Varia*. Sînt aici articole despre Valery sau Brâncuși, pagini despre Rilke sau Proust, comentarii la Hölderlin sau Keats, note despre Blaga și Ion Barbu, elogii la adresa lui Sadoveanu sau Lionardo. Într-o istorie a esteticii românești Dan Botta trebuie înregistrat nu prin studii de principii metodologice sau excursuri didactice, ci prin studii ce încîntă prin seriozitatea documentării, frumusețea expunerii și bogăția informației : *Poezie și cîntec*, *Frumosul românesc*, *Despre arta poetului*, *Artizanii absolutului*, *Spiritul literaturii moderne*, *Theogonia eminesciană* etc.

În finalul acestor comentarii trebuie să subliniem aportul pe care Dolores Botta îl înregistrează în privința biografiei poetului, adăugînd lucrării și un prețios indice de nume. Cuvîntul final, semnat de Toma Vlădescu, postfața inedită semnată de Eugen Schileru, sînt de asemenea contribuții bine venite. Dacă la această ediție cineva ar adăuga cu migală o bibliografie a operei și una de referințe, am putea avea aproape o ediție critică. Întreaga organizare a lucrării merită toate laudele, inclusiv editura, unde Mihai Șora, cu competență deosebită și vaste intuiții de om de cultură, contribuie la editarea integrală a marii noastre literaturii.

Emil Manu

ANTOLOGIA LITERATURII ROMÂNE DE AVANGARDĂ

În ultimul timp presa literară acordă o atenție susținută discuțiilor teoretice, aparținînd fie criticilor, fie poeților din diferite generații, în jurul conceptului de modernism și avangardă poetică. *Antologia literaturii române de avangardă*, întocmită de Saşa Pană, însoțită de o prefață, *Avangarda literară*, de Matei Călinescu, ca și un studiu amănunțit, *Avangardismul poetic românesc*, datorat criticului clujean Ion Pop, au fost principalele evenimente editoriale care au declanșat intervențiile ce au enunțat principalele probleme teoretice ale esteticii și istoriei literare referitor la modernismul și avangarda românească. Evident, dezbaterile sînt încă la început, nu s-a depășit încă faza acumulării cantitative, și anume informarea istorico-literară exactă, fără erori și fără lacune, mai mult nejustificate, decît justificate prin vagi partipris-uri subiective, și publicarea unor materiale fundamentale și reprezentative ale acestei perioade a literaturii noastre. Hățișul de interpretări asupra poeziei moderniste și avangardiste, făcute de multe ori în necunoștință de cauză sau, mai rău, dintr-o rea voință sau inexplicabilă tactică, a creat (de ce nu?), o imagine deformată de exagerată dificultate și controversă. Așa stînd lucrurile, mi se pare de o absolută necesitate discutarea fără patimă a antologiilor apărute, și în general a contribuțiilor informative de istorie literară. Lumina critică nouă și adecvată va apare pe parcursul acestui proces de arheologie literară și largă, precisă documentare. De aici decurge și o observație de metodă. În preocuparea actuală de reevaluare estetică a modernismului și avangardei poetice, aportul istoriei literaturii este de prim ordin. După ce vom avea un tablou general complet și sintetic reprezentativ al acestei perioade artistice, critica își poate exercita, în spiritul sincronismului conștiinței contemporane, adeziuni, refuzuri, reorganizări, schimbarea opticii de sensibilitate.

Deci *Antologia literaturii române de avangardă*, E.P.L., 1969, întocmită de Saşa Pană. Pentru autor, cuvîntul devotament are multiple sensuri, mai întîi o grijă extraordinară de a conserva încă de la început manuscrise, scrisori și desene ale scriitorilor avangardiști, cînd pentru mulți dintre aceștia *avangarda* însemna foarte puțin, apoi entuziasm dublat de un milităresc spirit de ordine, care a asigurat apariția regulată a revistei „Unu" și înființarea editurii „Unu" (inutil de amintit că totul se făcea cu personale sacrificii pecuniare). De asemenea, prin cuvîntul devotament el subînțelege un impresionant spirit de echipă, păstrat chiar și după încetarea activității propriu-zise a avangardei, a unui sentiment de unitate umană menținută pînă în prezent prin corespondență. Se întîmplă astfel că Saşa Pană este pentru noi exemplul unic și simbolic al acestui devotament pentru avangardă și pentru ce a însemnat ea în anii 1928—1935. Prin natura sa ușor arhivistă, și în același timp, prin voința sa de reactualizare și repunere în circulație a activității unor scriitori, mulți desprinși de sufletul grupului inițial, Saşa Pană figurează azi ca un sediu virtual al avangardei noastre și asta și datorită colecțiilor sale de o impecabilă ordine.

Ne așteptăm deci de la un asemenea alcătuitor al antologiei la fixarea unui indice complet de autori și opere. Într-adevăr, avangarda care ne obișnuise cu apariția unor reviste atît de efemere și cu participarea întrucîtva inconstantă a scriitorilor, e reprezentată în antologia de față de un număr de 58 de nume.

Dificultatea de a discuta valabilitatea antologării ca avangardiști a unor anumiți scriitori, pornește pe de o parte de la definiția însăși a avangardei, iar pe de altă parte de la acceptarea sau nu a identității, a echivalenței conceptului de modernism cu acela de avangardă.

Așa cum s-a observat, nici romantismul, și cu atît mai puțin simbolismul, nici avangardismul, datorită varietății contradictorii a modurilor de manifestare artistic-literară, psihologică, social-comportamentală nu se lasă constrîns unei definiții unitare. De altfel, nu s-a ajuns la un acord nici în ceea ce privește alegerea dintre atributele proprii avangardismului a notei esențiale, dominante, de pildă, dacă aceasta este tendința exclusivă de noutate sau, dimpotrivă, negația totală, fronda absolută, desființarea literaturii și a actului de creație. În

orice caz nu putem admite ca instrument de lucru nici una din teoriile şi demonstraţiile despre înţelegerea spiritului avangardist sans-rivage, identificat cu un moment revoluţionar perpetuu revenit în evoluţia istorică a creaţiei artistice.

Şi pentru că dată fiind succesiunea rapidă şi încă relativ recentă în timp a manifestărilor de avangardă — dadaismul, constructivismul, cubismul, suprarealismul şi chiar revenirea prin aşa-numita noua avangardă a „noului val" şi a teatrului absurd, contribuţiile de critică literară abia încep să apară, nu numai la noi, dar şi în alte literaturi. Cel mai înţelept lucru este o meditaţie atentă asupra contextului literar, specific, de apariţie a manifestărilor avangardiste şi apoi înregistrarea operelor şi autorilor care se considerau avangardişti, colaborînd la revistele programatic angajate în această direcţie. Evoluţia în timp a scriitorilor, ceea ce ar evidenţia dacă nu o ruptură, în orice caz o abandonare definitivă a momentului propriu-zis ce ţine de avangardă, şi deci rolul avangardei în literatura respectivă este un al doilea aspect, nu mai puţin dificil şi încă neclar al problemei.

În literatura noastră momentul de avangardă este destul de bine pregătit prin procesul puternic de înnoire al expresiei poetice survenită o dată cu asimilarea simbolismului, aşa încît avangardismul românesc îşi poate rezerva, într-un fel, drepturi de premergător, deşi ulterior manifestarea concretă este foarte organică literaturii noastre prin slăbiciune şi confuzie a diverselor tendinţe, dar şi prin exprimarea sintetică şi scandaloasă a unei revolte violente împotriva unei anumite „literaturi". Perioada „poeziei noi", inovaţiile verslibriste, spiritul iconoclasat al moderniştilor, ironia, fronda antilirică şi arbitrariul, nu pot fi ignorate cînd se vorbeşte de începuturile avangardismului românesc. Iar Tristan Tzara, Ion Vinea şi Marcel Iancu nu pot fi izolaţi ad-hoc de F. Aderca, Emil Isac şi, mai ales, de Adrian Maniu, din perioada *Figurilor de ceară* (1912) şi a *Salomeii* (1915). Se găsesc suficiente exemple în versurile publicate de aceştia în „Noua Revistă română", „Chemarea" sau „Simbolul" care prefigurează violenţa de tratare a limbajului poetic avangardist. De altfel, poeziile selectate din Tristan Tzara nu sînt prea reprezentative pentru noutatea expresiei viitorului autor al „insurecţiei de la Zürich". Se putea alege una din atîtea altele, adevărate piese de muzeu ca ostentaţie antiformalistă: *Romanţă provincială*, *Vacanţă în provincie*, apărute în „Chemarea" *Verişoară*, *fată de pension*... din „Noua Revistă Română" sau *Vino cu mine la ţară*, scrisă în 1915. Dar inconsecvenţa antologului în ceea ce priveşte selecţia autorilor şi poeziilor este vizibilă şi în extrema cealaltă, cînd vrea să fixeze limita finală a avangardismului, înglobîndu-i şi scriitorii protestatari din generaţia tînără, afirmată în timpul războiului. Este vorba de Dimitrie Stelaru din *Ora Fantastică* şi *Cetăţile albe*, Ben Corlaciu din *Pelerinul serilor* sau *Manifest liric*, Ion Caraion din *Omul profilat pe cer*, Geo Dumitrescu din *Libertatea de a trage cu puşca* şi Const. Tonegaru, cu ale sale *Plantaţii*, aceştia doi din urmă figurînd în antologie. De ce, numai pentru că s-au bucurat de o vogă specială imediat după război?

Dat fiind observaţiile noastre în ceea ce priveşte felul cum sînt reprezentate în culegerea de faţă mometele de început şi de sfîrşit ale avangardismului şi anume la limita sa de desprindere faţă de modernism, acesta fiind la rîndul său o reacţie faţă de un simbolism tardiv şi de expresie academică, şi la limita terminus de sinucidere, sau mai de grabă de transformare şi permanentizare sub forma unor reacţii şi violenţe individuale, s-ar părea că restul scriitorilor antologaţi, care reprezintă frontul reprezentativ de avangardişti, nu ridică probleme de discuţie. Şi totuşi, trebuie spus că printre aceştia, unii figurează în mod silit, fie pentru că locul lor nu este într-o antologie de avangardă, cum e cazul poeziei ermetice a lui Ion Barbu, fie pentru că activitatea lor avangardistă fiind atît de superficială, apartenenţa la avangardă pare inventată: vezi Dan Botta, Virgil Carianopol, Mihnea Gheorghiu, Ion Vitner (cu excepţia apariţiei tardive în „Unu"). Dacă în numele colaborării la „Contimporanul" este menţionat în antologie Ion Barbu, de ce nu figurează atunci şi Alex. Philippide, a cărui

adeziune la avangardă este afirmată deschis (Personal refuz o asemenea extindere a noțiunii de avangardă la cît mai mulți scriitori. Reacția mea este însă împotriva inconsecvenței și arbitrariului selecției).

Interesantă mi s-a părut însă partea de arheologie literară a avangardismului, destul de bogată în nume și mostre poetice și de proză, care informează despre tonalitatea stilistică și tematică, despre optica și spiritul frecvent al textelor avangardiste scrise la noi. Deși acești autori ca : Jacques G. Costin, Grigore Cugler, Victor Valeriu Martinescu, Dalocrin, Sesto Pals, Madda Holda, Miralena Milany ș.a., și operele lor ca atare nu prezintă interes estetic, ei formează un fundal de colaboratori, de auditori și imitatori, de multe ori mărunți și chiar netalentați. Dar existența acestor autori, astăzi ca și necunoscuți, de altfel fără prea mare ecou nici în epocă, aruncă noi lumini asupra mișcării de avangardă, care în afara cîtorva excepții memorabile, a avut la noi un vizibil caracter de diletantism și improvizație. Comparația dintre mai multe texte avangardiste care cultivau cu plăcere mai mult o pastișă urmuziană, asociații arbitrare, un anume libertinaj lingvistic de scandal, demonstrează rolul *angajării* în scris a *personalității* scriitorului. Angajarea necesară exprimării personalității individuale ilustrează și succesiunea valurilor distincte ale avangardei de la „Contimporanul" la „Punct", de la „Integral" la „Unu" și apoi la suprarealiști. E drept însă că acest peisaj accidentat, destul de nesigur în pozițiile create, susținute de convingeri și de idealuri neclare, dar în același timp teribil de unitar prin existența cîtorva conștiințe de o luciditate tragică, de o strălucitoare fantezie poetică și exasperare dinamitardă, este prea puțin vizibil din antologia de față. Organizarea alfabetică a scriitorilor avangardiști, atît de deosebiți ca reacții.personale și de grup, este nu numai neplăcută lectorului care mai întîi citește copii palide și fără vlagă și la sfîrșit abia Urmuz, și mai ales, care citește manifeste și poezie suprarealistă — Gelu Naum, Virgil Teodorescu, Tașcu Gheorghiu — și apoi versuri de Ilarie Voronca. Această orînduire are și dezavantajul că într-un mod nefericit este uniformizată o perioadă contradictorie și interesantă tocmai prin efectele de opoziție revoluționară. Cel mai adecvat mod de prezentare a avangardei ar fi fost acela al grupurilor exprimate de reviste. Deși colaboratorii avangardiști de la noi nu publică exclusiv la o revistă, se conturează totuși cîteva cercuri distincte — „Contimporanul", „ Integral", una dintre cele mai de ținută și mai serioase reviste de avangardă, „Unu", „Alge", „XX — literatură contemporană", „Viață imediată", care deși a făcut o ruptură, reprezintă ideologic spiritul avangardei, „Liceu", „Meridian".

Dacă și acest mod de prezentare ar fi fost simțit ca incomod, cel mai sigur ar fi fost acela cronologic, fiind pregnant subliniați precursorii — Urmuz, chiar și Tristan Tzara (pentru ce a fost el în literatura română nu atît pentru idolatria sa exercitată după spectacolele dada), simpatizanții T. Arghezi, I. Barbu și apoi avangardiștii propriu-ziși : Ilarie Voronca, Geo Bogza, Gh. Dinu, Saşa Pană, F. Brunea-Fox, Aurel Baranga, Paul Păun, Gherasim Luca, Moldov, Zaremba (ș.a.), inclusiv suprarealiștii.

Acestea sînt puncte de vedere expuse nu atît ca pledoarie pentru o altă antologie, și asta prin simplul motiv că de o alta nu mai este nevoie, cea existentă, prin calitățile și defectele ei, atingîndu-și scopul, și anume acela de a incita, de a irita, chiar de a scandaliza, de a reînvia realități pe care participanții înșiși la avangardă le îngropaseră de mult în uitare, și de asemenea de a informa în cel mai larg sens. Toate acestea formează meritul incontestabil al întocmitorului, Saşa Pană, legat pentru toată viața de strădania de a păstra intactă istoria aceasta a avangardei noastre.

Adriana Mitescu

D. POPOVICI: *Romantismul românesc* Editura Tineretului, Colecția Lyceum, București, 1969, 524 p.

Din seria lucrărilor de sinteză de istorie literară apărute în ultimul timp (volumul II al *Tratatului de istorie a literaturii române*, *Istoria literaturii române* de G. Ivaşcu, *Istoria poeziei şi prozei româneşti între cele două războaie* de Ov. S. Crohmălniceanu etc) face parte şi *Romantismul românesc* de D. Popovici, ce reia cursul de *Literatură română modernă* ţinut la Universitatea din Cluj în 1951/1952, la rîndul său o reluare cu unele modificări a cursurilor din 1939/1940, 1941/1942 şi 1949/1950.

Problema pe care o ridică asemenea sinteze literare este în primul rînd referitoare la limitele periodizării, căci, dată fiind sincronizarea de curente şi metode literare din prag de două secole în literatura română, nu se poate stabili în unanim acord şi precis cronologic o dată de început a romantismului românesc. În al doilea rînd interesează metoda de cercetare şi determinare a caracterelor autorilor studiaţi.

Cursul de *Literatură română modernă* a fost conceput în două părţi. În prima parte, D. Popovici distinge patru etape în literatura română: I: literatura sub influenţa mişcării „Luminilor" (de la Renaşterea ardeleană la primii poeţi Văcăreşti); II: tendinţa de integrare în ritmul cultural occidental (Eliade Rădulescu, Asachi, Negruzzi); III: afirmarea valorilor locale („Dacia literară", V. Alecsandri, D. Bolintineanu); IV: năzuinţe către o formă clasică (Odobescu, Maiorescu, Eminescu, Creangă, Caragiale), ca şi oponenţii la noua direcţie (Hasdeu, semănătorismul, poporanismul şi modernismul).

În cursurile şi articolele sale de mai mare întindere, D. Popovici a analizat în detalii aceste etape, aşa că volumul recent apărut este o verigă în cronologia literaturii române (dar nu şi după data de redactare) între *Literatura română modernă. Tendinţe de integrare în ritmul cultural occidental* (curs ţinut la Facultatea de litere din Cluj 1939/1940), ce se încheie cu D. Golescu şi studiul *Curentul „Daciei literare"*, parţial alcătuit după cursul din anul 1941/1942.

D. Popovici află punctul de pornire al romantismului românesc în deceniul al treilea al secolului trecut, o dată cu apariţia primelor periodice româneşti, detectînd elemente romantice în creaţia unor scriitori de tranziţie, ca B.P. Mumuleanu şi Gh. Asachi. În privinţa începuturilor, părerile istoricilor literari concordă: deşi nu în forme exclusiviste sau pure, nu prin manifestări programatice sau înfruntări spectaculoase, romantismul se afirmă pe scena literaturii române din ultimii ani ai deceniului al treilea din secolul trecut.

În ceea ce priveşte durata, intensitatea şi evoluţia curentului, nu putem face aprecieri asupra lucrării lui D. Popovici, întrucît cursul se referă numai la prima generaţie de romantici, care se încheie cu promotorii „Daciei literare".

Concepută, aşadar, ca parte a doua a cursului de *Literatura română modernă*, *Romantismul românesc* este o lucrare independentă, căci pe lîngă date de istoriografie literară, cuprinde precizări teoretice de principiu, de metodă şi terminologie, ca în primul capitol, intitulat, *Ce este romantismul*, ce comunică o dispută de termeni, o trecere în revistă a elementelor preromantismului şi romantismului, definiţie şi direcţie date despre apariţia romantismului românesc. Editarea studiului lui D. Popovici se face într-un moment în care — după cum arată Al. Dima într-un recent articol, *Romantismul în discuţie* — acest curent se află în centrul dezbaterilor literare, atît ca metodă, cît şi ca mişcare istoriceşte precizată.

„Romantismul" românesc nu este monografia unui curent literar, căci nici nu a fost conceput ca atare. Lucrarea este un curs universitar de înaltă ţinută ştiinţifică, prezentînd materialul sistematic şi didactic, cu introduceri ample, caracterizări de ansamblu şi capitole dedicate unor nume importante (C. Bolliac, Gr. Alecsandrescu, D. Bolintineanu, M. Kogălniceanu). Prin acest caracter istoriografic şi nu monografic ne explicăm prezenţa unui capitol ce prin conţinut nu-şi avea locul într-un studiu dedicat exclusiv romantismului şi anume cel

despre *Literatura în spirit popular. Anton Pann*, care, după afirmaţia autorului însuşi, „a însemnat o reală greutate pentru istoria noastră literară, cînd s-a pus problema de a i se fixa locul..., o problemă dificilă din punct de vedere metodologic..., personificarea boemei artistice din prima jumătate a veacului trecut..., reflex al literaturilor balcanice în literatura română".

Lucrarea începe prin stabilirea sintetică şi documentată a etimologiei şi istoriei cuvîntului „romantic" (arătîndu-se, pentru o mai conturată precizare a noţiunii, perechile antinomice), apoi se explică romantismul prin criteriul social, ca „stare sufletească individuală", fixîndu-se în timp ca curent literar. Prin aceste două prisme va privi D. Popovici romantismul din ţările române, sesizînd specificitatea de reflectare şi adaptare a unor stări de fapt din literaturile în care lupta de curente este bine conturată. Afirmînd de la început că literatura, ca forţă socială — parte a suprastructurii, am spune noi — nu poate fi contemplată izolat de baza socială ce o generează, D. Popovici îşi lămureşte astfel metoda de cercetare, fenomenul literar în strînsă dependenţă de fenomenul social. Într-adevăr, scriitorii sînt încadraţi în timp, în mediu şi explicaţi prin aceste două coordonate, dar înainte de abordarea particulară a diverşilor scriitori cuprinşi în această perioadă, autorul face pentru o mai bună explicare a personalităţilor un tablou de sinteză culturală a epocii : presă, biblioteci şi societăţi literare, organizare a teatrului, învăţămînt, luptă de doctrine (clasic-romantic, străin-local) analiză a scriitorilor de tranziţie (B.P.Mumuleanu, Gh. Asachi, Iancu Văcărescu), la care discerne întrepătrunderi de tendinţe anacreontice, neoclasice, arcadiene, preromantice.

Mai puţin teoretizantă şi mai mult ilustrativă prin analize literare, lucrarea lui D. Popovici consacră totuşi un număr redus de pagini problemelor de principiu ale fenomenului romantic românesc propriu-zis: capitolul menţionat, *Ce este romantismul, Elaborarea doctrinei literare* şi *Concluzii*. Se disting cele două orientări ale romantismului românesc, spre cel occidental şi spre cel rus, ca şi cele două direcţii ale sale — depresiv şi revoluţionar. În cel de-al doilea capitol amintit se subliniază paralelismul de existenţă a teoriei clasice şi a creaţiei romantice, căci în timp ce manifestele de artă poetică ale vremii afirmă un crez clasicizant (Asachi, B.P. Mumuleanu, I.H. Rădulescu, Gh. Bariţ, A. Russo) creaţia lor literară propriu-zisă se îndreaptă spre un făgaş romantic. La un singur scriitor remarcă D. Popovici o concepţie romantică manifestă şi în scrierile teoretice şi acesta este C. Bolliac. La ceilalţi, ca de pildă, C. Negruzzi sau M. Kogălniceanu, postulatele şi idealul de artă oscilează între clasicism şi romantism. Acest lucru este un fapt îndeobşte acceptat de istoricii literari : în literatura română curentele nu sînt separate prin graniţe de timp sau puritate. Unul şi acelaşi scriitor poate fi clasic, luminist şi romantic în acelaşi timp. Eliade Rădulescu dă o traducere a *Artei poetice* a lui Boileau, fundamentează el însuşi o teorie clasică, dar traduce poeziile lui Lamartine şi este cel mai asiduu admirator al lordului Byron. Tradiţionalist, M. Kogălniceanu a fost partizanul culorii locale, concepţie esenţialmente romantică. În sfîrşit, capitolul de *Concluzii* reia definiţia sintetică a romantismului românesc pînă la 1848, ca un curent eclectic, cu prelungiri luministe şi cu reflexe preromantice.

După capitolul dedicat scriitorilor de tranziţie aminţiţi mai sus : Mumuleanu — poet satiric, bahic, cu prefigurări preromantice în poezia ruinelor sau a vanităţii omenescului —, Gh. Asachi— de cultură clasică, cu accente petrarchizante, poet ocazional şi nuvelist istoric Iancu Văcărescu — liric erotic, atras de Arcadia, autor de epistole, cîntăreţ al înserării şi ruinelor — D. Popovici deschide seria portretelor personalităţilor paşoptiste, punctul de rezistenţă al întregii lucrări : Cîrlova, Eliade Rădulescu, Boliac, Alecsandrescu, Bolintineanu, Negruzzi, Kogălniceanu, Russo, Bălcescu, la care se adaugă capitolele dedicate unor poeţi mărunţi din Transilvania şi Moldova.

Prezentarea fiecărui scriitor se încadrează în limitele tratării tradiţionale în istoria literară : o introducere biografică, în care se merge la document şi care nu exclude elementul pitoresc, o privire asupra formaţiei intelectuale — studii, preocupări, influenţe — şi o consi-

derare de ansamblu a operei prin marcarea locului în istoria literară şi, în sfîrşit, analiza lucrărilor reprezentative.

La Cîrlova subliniază înalta temperatură artistică a sentimentalităţii romantice, melancolia preromantică, dar şi suflul patriotic autentic, cerut de imperativul momentului.

La Eliade, „scriitorul cel mai caracteristic pentru evoluţia culturii române în prima jumătate a secolului trecut", marchează spiritul contradictoriu de orientare clasică şi luministă, pe de o parte, şi romantică, înnoitoare, pe de altă parte.

Bolliac este „un element socialist avansat al epocii", un romantic cu aplecare către latura socială a preocupărilor.

În Gr. Alecsandrescu întrezăreşte un prevestitor al lui Eminescu, cu îndrumări spre clasicism, dar şi cu marcate note preromantice în viziunea asupra lumii, un maestru al meditaţiei romantice pe teme naţionale. Remarcabile sînt analizele poemelor *Umbra lui Mircea la Cozia*, şi *Anul 1840*, adevărate modele de fină înţelegere a ideii şi exprimării poetice, de pertinenţă a analizei şi de discernămînt estetic.

La Bolintineanu, profesorul clujean distinge paralelisme sau influenţe ale marilor romantici şi preromantici englezi şi francezi şi, după o trecere în revistă minuţioasă a direcţiilor din poezie şi proză, stabileşte necesitatea locului pe care îl ocupă în literatura noastră Bolintineanu, unde în ciuda unei calităţi artistice îndoielnice, este „un popas..., înainte de a-şi lua zborul, cu alte aripi, spre alte orizonturi".

Negruzzi are locul său nedisputat de creator al unui gen literar — nuvela istorică — iar lui Kogălniceanu îi dedică o fundamentată cercetare a activităţii de promotor cultural şi om istoric, insistînd asupra acestei ultime laturi, analizate în detaliu şi cu bogate referiri la influenţele istoricilor vremii.

La Alecu Russo se subliniază latura de critic literar şi specialist în probleme de limbă. Russo este considerat caz special în grupul „Daciei literare", pregătind pe baze de critică literară apariţia junimismului.

În sfîrşit, N. Bălcescu este privit ca o personalitate aureolată de devotamentul pentru un crez patriotic neîntinat, un realist lucid în interpretarea fenomenului social şi un romantic prin avîntul retoric al stilului său, dar şi prin teoria istoriei din *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*.

Concluziile lucrării sînt menite să treacă succint în revistă caracteristicile autorilor studiaţi, pentru a imprima auditoriului sau cititorilor o viziune sintetizantă şi a-i pregăti pentru noua etapă din dezvoltarea literaturii române.

Lucrarea lui D. Popovici apare astfel rotunjită în concepţie, unitară în viziune, originală în opinie, accesibilă, deşi lipsită de orice caracter de popularizare măruntă. Ea se adresează deopotrivă studentului şi cercetătorului. Apariţia ei este binevenită, căci numele lui D. Popovici fusese pe nedrept absent în ultima vreme de pe afişele noastre editoriale.

La reuşita ediţiei au contribuit în egală măsură Dan Simonescu cu o prefaţă care îl prezintă pe D. Popovici drept un fruntaş al istoriografiei literare române, subliniindu-i originalitatea metodei de investigaţie şi concepţie ce i-au asigurat un necontestat loc în istoria literară românească şi Ioana Petrescu, fiica lui D. Popovici, care a alcătuit un bogat material de note şi bibliografie, îndrumar de preţ atît pentru stabilirea sferei de referinţe a lui D. Popovici, cît şi pentru sugerarea de titluri legate de definiţia romantismului şi dezvoltarea romantismului românesc. Şi, „last but not least", amintim *Cuvîntul înainte*, scris cu căldură şi apreciere de Tudor Vianu, un omagiu lui D. Popovici, istoric literar cu vocaţie şi distins dascăl.

Ileana Verzea

DOUĂ ÎNCERCĂRI DE SINTEZĂ ASUPRA POEZIEI LUI EMINESCU

La numai un an distanță au fost tipărite două studii ample de analiză a poeziei eminesciene, avînd comun faptul de a fi fost scrise cu mulți ani în urmă — unul în 1947—1948, altul în 1953 — și deosebindu-se net prin perspectivă și structură. Fapt explicabil, întrucît primul este de fapt un curs universitar al profesorului clujean D. Popovici, avînd drept scop inițierea studenților în universul celui mai mare poet român, al doilea fiind un eseu de internaționalitate artistică, ambiționînd cuprinderea tărîmurilor poetice nebuloase și fixarea antinomiilor genialului artist, încercare datorată criticului I. Negoițescu, el însuși rafinat poet. Dar dacă, atît prin mijloacele de analiză ale autorilor, cît și prin destinația studiilor, cele două recente editări sînt incomparabile, ele sînt cum nu se poate mai oportune pentru o cunoaștere a etapelor receptării operei marelui poet, pe de o parte, iar de altă parte, necesare însăși apropierii de sensibilitatea noastră actuală a poeziei eminesciene. Să regretăm, în paranteză, amînarea atît de îndelungată a retipăririi unor alte contribuții esențiale înțelegerii creației lui Eminescu — îndeosebi a celor călinesciene, cu atît mai mult cu cît au și fost revizuite, față de edițiile cunoscute.

★

Studiul lui D. Popovici are, în fond, toate calitățile și defectele inerente unui curs universitar, ultimele fiind agravate în parte de imixtiunea evenimentelor sociale care au determinat o precipitată evoluție a profesorului clujean. Astfel, în chiar prelegerea *introductivă*, Eminescu este postulat ca un „poet (care) nu era însă convertibil în valori sociale decît într-o mică măsură" (p. 34) — pentru ca în lecția de *încheiere* să conchidă asupra „concepției (eminesciene) a artei în funcțiune socială", văzînd în poetul analizat un demn urmaș al lui Heliade, cînd constată că „în mai multe rînduri (Eminescu) formulează principiul și preamărește pe poetul profet, conducător de popoare și creator de societăți" (p. 335). În același sens este și repetarea noțiunii de *decadentism* în literatură, într-un înțeles care a fost mult nuanțat în critica ultimilor ani. Ceea ce ne determină să subliniem, de la început, carența acestei ediții — un capitol de note și comentarii, care ar fi trebuit să pună la zi unele aspecte ale cercetării întreprinse cu două decenii în urmă, mai ales prin completarea bibliografiei — insuficiente și părtinitoare — și indicarea surselor din care profesorul cita liber la curs. Aceasta cu atît mai mult cu cît editarea de față se face în colecția *Lyceum*, fiind destinată nu atît studenților, oricum informați mai pe larg la curs, cît elevilor, tentați să ia orice afirmații drept adevăruri ultime și să le dogmatizeze, cel puțin ca instrucție. Deși, la drept vorbind, pericolele nu sînt mari, opiniile lui D. Popovici asupra operei eminesciene fiind dintre cele mai obișnuite, analiza cuprinzînd exact aria unei informări erudite și a unei percepții care nu depășește niciodată bunul simț. Perspectiva pe care o dă studiul lui D. Popovici asupra poeziei lui Eminescu este însă una de bază, necesară oricărei inițieri substanțiale, metodice — oricît i s-ar putea imputa lipsa unei tensiuni metafizice, ori a unor analize estetice.

Fostul profesor clujean îl interesează pe lectorul său actual prin expunerea cîtorva din marile „teme" ale poeziei eminesciene — „poezia cetății umane, poezia erotică, poezia mitologică, poezia titaniană" — prin introducerea în „momentul literar" în care se înalță steaua poetului, prin descrierea succintă a cîtorva etape biografice esențiale în relevarea „acestui destin excepțional" (p. 39), prin refacerea (după Călinescu — de fapt) a biografiei intelectuale, prin familiarizarea cu piscurile poeziei europene la care poetul român se poate raporta în mod firesc.

D. Popovici a fost elevul lui D. Caracostea, și faptul e vizibil și în acest studiu închinat poeziei eminesciene, unde idei schițate sau semnalate în studiile lui Caracostea devin aici definitorii — factorul intelectual, titanismul etc. — și unde intenția de analiză structurală, estetică, este mereu declarată, deși din păcate foarte puțin realizată. Cum se și arată întris-

tat D. Popovici, în ultima prelegere, de a fi „sacrificat criteriile estetice" (p. 335). Căci D. Popovici este un spirit organic raționalist, profesînd de fapt un comparativism tematic și ideologic, vizibil încă de la analiza poeziei lui Cezar Bolliac din „Viața Românească" (1929).

Istorismul lui D. Popovici, inclus în definiția disciplinei (p. 44) îndeamnă însă la informare largă și expunere obiectivă, metoda sa comparatistă dă uneori rezultate excepționale, ca în subtila și nuanțata ipoteză a unei influențe Kant-Schopenhauer-Eminescu prin *anume* ediții ale filozofilor, sensibil deosebite de cele cunoscute ulterior (p. 80). Și tot așa, cînd stabilește etapele aprecierii poeziei eminesciene în funcție de idee, sentiment, expresie (p. 41 urm.).

Uneori raționalismul lui D. Popovici poate părea naiv sau minimalizator, fiind vorba de un poet genial; ca în stabilirea a „trei stadii bine precizate în evoluția vieții sufletești" (p. 63) a lui Eminescu: „afirmația, revolta și înfrîngerea" (p. 65), care s-ar verifica în alte trei domenii: experiența socială, experiența intelectuală și opera — etc.; însă spiritul metodic ce decurge de aci este un bun exemplu. Iar în concluzii, nuanțările menite a restabili echilibrul nu lipsesc: „dar ceea ce caracterizează negația lui Eminescu în formele începătoare ale sale este tonul bărbătesc, spre osebire de negația resemnată a maturității" (p. 132).

Alteori, acest raționalism răstoarnă datele problemei — ca în mai multe rînduri cînd D. Popovici crede că setea nestăvilită de cultură a lui Eminescu reprezintă „în ultima analiză" interesul lui pentru p o e z i e (p. 73), el căutînd „motivarea intelectuală a unei atitudini poetice" (p. 94); cînd, în fapt, este evidentă preocuparea adîncă, metafizică a poetului pentru propria sa limpezire, pentru găsirea unei viziuni proprii asupra lumii și universului. Și Popovici însuși citează la p. 77 mărturia lui Eminescu audient al cursurilor de filozofie germană, nesatisfăcut de caracterul incomplet și contradictoriu al concepțiilor expuse: „aruncai indignat caietul meu de note la dracu și n-am mai venit la cursuri".

Această lipsă de înțelegere a profesorului clujean pentru abisurile sufletești ale genialului poet are implicațiile cele mai grave în capitolul dedicat „poeziei erotice", alcătuit din simple descrieri de situații, repovestiri de subiecte, filiații de teme, nedreptățind capodopere precum *De cîte ori, iubito...*, *Despărțire* ș.a., omițînd din analiză altele, judecînd aici poezia eminesciană după anecdotica biografică.

Cu toate aceste rezerve, studiul poeziei lui Eminescu, întreprins acum două decenii de D. Popovici, are meritul de a reactualiza pentru noile generații cîteva adevăruri fundamentale asupra celui mai mare poet român, constituind o bază înaltă, deschizătoare de perspective, necesară azi oricărei încercări de a pătrunde sensurile așa de adînci ale unei creații fascinante, deși uneori de o înșelătoare incantație de romanță.

★

Este exact ceea ce își propune să complinească — evident fără intenție — eseul lui I. Negoițescu, ale cărui sondări spre esența ultimă a poeziei eminesciene ar merita fiecare un comentariu critic. De fapt, I. Negoițescu se apropie de Eminescu prin „cea mai considerabilă spărtură a măștii de marmură" (p. 155), efectuată încă de G. Călinescu asupra acelei „lespezi nedrepte" (p. 147), pe care ediția lui Maiorescu o impusese generațiilor. Eseistul țintește însă mult mai departe; el încearcă „actualizarea valorilor absolute ale lirismului eminescian" (p. 156), introducerea — după Arghezi, Barbu, Blaga — lui Eminescu „în sensibilitatea noastră cea mai modernă" (p. 156).

Iar în acest sens, neîndoielnic, I. Negoițescu realizează cea mai unitară viziune asupra poeziei eminesciene de la laborioasele despuieri manuscriptice ale lui Călinescu. El face poate cel mai temerar gest critic în eminescologie, răsturnînd raportul valoric între autume și postume, între magma primară, inspirată, a poeziei și forma ei cizelată, nu numai acordînd interesul său analitic postumelor, ceea ce se mai făcuse, dar constatînd un regres estetic al capodoperelor publicate, față de izbucnirile metafizice rămase în manuscrise.

Imaginea lui Eminescu este astfel extrasă din epocă şi apropiată de noi. Genialul poet ni se revelă ca un artist cu o conştiinţă estetică superioară, modernă, trăind conştient drama „unei rupturi în chiar structura personalităţii (sale) poetice" (p. 19) — „un fantastic şi straniu fenomen" (p. 20), care a creat o operă dublă, „ca două insule cu sori şi lune proprii" (p. 19) —, şi I. Negoiţescu îndrăzneşte să creadă chiar în revelaţia „unui alt poet" (p. 20), unui „alt" Eminescu decît cel cunoscut pînă acum. Reluînd în bună parte terminologia călinesciană, I. Negoiţescu ne propune o imagine a lui Eminescu, „cu două profiluri": unul *neptunic*, născut din spuma amară şi din ape tînjind spre orizonturile lumii, celălalt *plutonic*, învăpăiat de focul originar" (p. 21), corespunzînd „în general", autumelor şi, respectiv, postumelor, mai exact materialelor de laborator. Originalitatea acestei interpretări stă însă în viziunea poeziei eminesciene într-o *permanentă* antinomie a celor două tendinţe, cu o gravă consecinţă de subminare a personalităţii poetice, o „vină ascunsă", care „s-a răzbunat şi poetul a trăit să-şi vadă lira sfărîmată şi a murit curînd" (p. 53). Privită dintr-un astfel de unghi, opera eminesciană se recompune în două tărîmuri poetice: unul imens — cel plutonic, irumpt dintr-o „gîndire *poetică*, metaforic creatoare" (p. 26), în care se intră prin „poarta" de vrajă a „somnului" (p. 34), după o îndelungă „fermecare" în „orgiasticul sublunar" (p. 194), căzînd apoi pe nesimţite în „lumea visului" (p. 46), în „haosul cosmic" (p. 89) de „nuntă a elementelor" (p. 42), cînd „sufletul uman comunică cu sufletul universului" (p. 111), şi mai departe în moarte, „care face puntea de unire între zona plutonică şi zona neptunică" (p. 40) — al doilea tărîm, limitat, dominat de „gîndirea umană, logică, înlănţuind concepte" (p. 26), lumea „Logosului", „substratului raţional" (p. 89). Distincţia este bine pusă în evidenţă mai ales de analiza vastului poem *Memento mori*, în care se face chiar trecerea de la mitologie la istorie, de la haosul cosmic la raţiunea umană. „Este în fond contradicţia din chiar structura eminesciană, între viziune şi gîndire, între intuiţia morţii, setea voluptoasă a neantului şi hegeliana biruinţă a spiritului în istorie" (p. 89). Aspectele care decurg de aici, nuanţările în funcţie de „temele" eminesciene, pe care le operează I. Negoiţescu în eseul său, sînt dintre cele mai pline de sugestii pentru o nouă sensibilizare în faţa poeziei care îşi deschide astfel nebănuite adîncimi. Regretăm numai o desfăşurare cronologică mai expresă, care ar fi permis o imagine mai clară, de-a lungul timpului, a întrepătrunderilor dintre cele două tărîmuri, dintre viziune şi filozofie, a predominanţei uneia sau alteia în funcţie de anume factori (timp, temă, realizare artistică etc.). Ca şi explicaţia insuficientă a acestei rupturi fatale de personalitate, a proliferării „morbului conceptului" şi a „biruinţei abstracţiunii" (p. 29), care „a putut steriliza lirismul eminescian", transformîndu-l într-o „filozofie poetizată, (cu) caracterul ei discursiv, retoric şi uneori didactic" (p. 31). Căci nu ne pot mulţumi, la acest punct al cercetării geniului poetic eminescian, ipotezele nesubstanţiale sugerînd explicaţii ca dorinţa poetului de a fi *selectat* de contemporani, de „a corespunde modelului dat de Maiorescu" (p. 150), sau „afectivitatea electivă" (p. 142), şi nici „chiar starea de spleen, de amintire dureroasă a trecutului, de despuire a existenţei de farmecele vieţii, atunci cînd timpul ia o creştere de spaimă şi întunericul nu e noaptea de uitare şi voluptate, noianul metafizic, ci tenebra morţii comune, a singurătăţii morale — acel „mă-ntunec" sună biografic, e ca o pecete pe destinul nefericit al poetului, pe care *gîndirea l-a trădat* (s. *n,M.D.*, p. 171). Cu atît mai mult cu cît deplasarea nu se face *de regulă* numai de la „plutonic" la „neptunic", ci şi invers, şi încă într-o piesă de însemnătatea lui *Memento mori*. „De fapt, acest poem, cu trăsăturile lui adînci în mitos şi deci ţinînd de stratul plutonic al imaginaţiei eminesciene, e construit pe o teză, o *filozofie*, care aparţine orizonturilor neptunice, lumii raţionalului" (p. 105—106). Să mai spunem că în acelaşi sens, al supraevaluării postumelor în dauna autumelor, şochează unele exagerări, după care în *Scrisoarea III* „poezia s-a evaporat" (p. 141), în *Scrisoarea IV* „lirismul se degradează la astfel de orori: „Nu vedeţi c-acea iubire serv-o cauză din natură?", însoţindu-se în mod nefericit prozaismul expresiei şi trivialitatea ideii" (p. 33), iar *Luceafărul* „decepţionează prin precaritatea anecdotei şi morala ponciflă a geniului" (p. 214).

Însă, oricum, perspectiva sub care e așezată opera eminesciană de către I. Negoițescu, este una mult mărită, cu raportări la Swedenborg, Plotin, Silesius ș.a., peste cei obișnuiți, transferînd-o din sfera „micului romantism german, *propriu-zis liric*" (Eichendorff, Heine, Lenau, Mörike), în cea a „*marelui romantism al viziunilor*, explorator de domenii abisal metaforice, cuprinzînd nume ca Jean Paul, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim" (*s.n.*, M.D., p. 22). Dar, și mai mult, meritul principal al acestei noi interpretări care ni se propune, „fără a avea pretenții de exclusivitate" (p. 8), sau de originalitate absolută — indicînd multe sugestii din G. Călinescu, și o similitudine esențială cu sublimarea întreprinsă de Vladimir Streinu pînă la un „embrion al întregii creații eminesciene, ce se dezvoltă ca „oscilație între ideea de moarte și viață" (p. 10) — este caracterul său de sinteză, de viziune rotundă și coerentă. Căci I. Negoițescu „încearcă să descifreze sensurile lirismului eminescian pur" (p. 7), coborînd în adîncurile operei pînă la ultimul nucleu, „un vers-cheie, cu implicații existențial-vizionare: „De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și" (p. 7), acolo unde se naște „sunetul originar" (p. 7), trasînd coordonate generale („idealismul magic-poetic al somnului — idealismul orfic-muzical" — p. 73), dezvăluind „izvorul vrajei eminesciene" (p. 139) în convertirea plînsului metafizic în incantație sonoră... În fine, explicația intimă a dramei geniului eminescian trebuie căutată în „inconștientul" marelui artist, în care el „purta înfipt sentimentul marelui risc spiritual al magiei dezlănțuite, al mîtosului liberat din întunericul originar, al *nebuniei* poetice, în care căderea lumii în neant era senzația perpetuă, chiar dacă înflorită de visurile morții" (p. 144). În felul acesta — conchide undeva criticul — „în alt timp Eminescu ar fi fost un mag al poeziei pure" (p. 40). Să mai notăm totuși existența altor cîteva remarcabile sinteze parțiale propuse de I. Negoițescu — Poet, Călugăr și Monarh/Demiurg/Viață, Somn și Moarte — ca și multe alte sugestii, precum cea a obsesiei Apei, pentru a exprima regretul că analiza sa n-a căpătat un caracter mai larg și mai metodic, dînd posibilitatea unei imagini mai clare și complete a adevăratei viziuni sintetice pe care I. Negoițescu ne-o propune asupra genialului poet. Tot așa cum trebuie să deplîngem faptul că D. Popovici este reactualizat prin publicarea unui studiu poate abia schițat, oricum nedefinitivat de el însuși pentru tipar, diminuînd astfel profilul remarcabilului profesor comparatist, pe care-l cunoșteam din celelalte lucrări publicate înainte de război.

Marcel Duță

STANISŁAW BURKOT, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej w XIX wieku* („Discuții despre roman în critica literară polonă din secolul al XIX-lea"), Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1968, 170 p.

Iată o carte deosebit de utilă pentru istoricii literari, o carte în care, deși alcătuită prin juxtapunerea comentată a discuțiilor despre roman, se urmărește, implicit, dezvoltarea uneia dintre cele mai importante specii literare pînă în pragul secolului XX. Căci, pentru o înțelegere temeinică a luptei de opinii purtate în critica poloneză pe marginea romanului în secolul al XIX-lea — acesta este mobilul principal al volumului — autorul își începe expunerea din secolul al XVII-lea, cînd apar primele intervenții teoretice în Franța. De altminteri, pe tot parcursul lucrării, evoluția discuțiilor din Polonia este urmărită în strînsă legătură cu formularea tot mai închegată a principiilor teoretice în apusul Europei, în Franța în primul rînd. Raporturile stimulative extranaționale completează astfel sugestiv imaginea devenirii romanului înlăuntrul literaturii polone.

Ca punct de plecare, St. Burkot își alege doi teoreticieni francezi reputați, ale căror păreri au făcut epocă, hotărînd direcțiile fundamentale pe care se vor desfășura discuțiile despre roman în secolele următoare, firește, cu modificările și îmbogățirile survenite în curgerea vremii.

Este vorba de Boileau, potrivnic învederat al romanului în *Dialogue sur les héros du roman* (1665), din cauza falsității caracterelor și a proastei influențe asupra generației tinere, și P. Daniel Huet care, în *Traité de l'origine des romans* (1670), aprecia rolul ficțiunii literare și aportul educativ al ilustrărilor speciei, amintindu-i genealogia antică și înrudirile cu poemele epice, biografiile și scrierile de călătorie. În Polonia, primele ecouri apar cam în aceeași perioadă; Ł. Opaliński se declară în 1648 împotriva romanelor de dragoste, care „lărgesc destrăbălarea și ucid tineretul", pe cînd G. Ens, în prefața romanului său tradus în limba polonă în 1652, vede în ele mijloace instructive de cunoaștere a vieții.

În secolul următor, al XVIII-lea, dezbaterea continuă; argumentele *pro* și *contra* se înmulțesc simțitor, dar se consumă în genere pe cele două făgașe pomenite. Acum se cristalizează o serie de importante postulate teoretice; se stabilesc originea și legăturile cu epopeea și istoria, se subliniază importanța observației naturii ca factor esențial în plăzmuirea universului fictiv, în fine, se relevă necesitatea perfecționării atelierului de creație și a înfățișării personajelor în acțiune prin faptele lor. Chiar dacă aceste precepte nu și-au aflat realizarea mediată, s-au răsfrînt asupra dezvoltării de mai tîrziu a speciei.

În primele două decenii ale secolului al XIX-lea, adepții polonezi ai rigorilor clasice (St. Porocki, J. Śniadecki ș.a.) regenerează aversiunea lui Boileau față de roman, fapt care determină apariția multor lucrări cu finalitate contrară: apărarea speciei literare ultragiate. Printre acestea se cuvine amintită la loc de frunte contribuția anonimă: *Despre romane* (1818), în care sînt definite principiile artei realiste: romanul trebuie să închege o imagine care să se suprapună cu fidelitate societății, evitînd roadele neverosimile ale ficțiunii creatoare. Legat încă de unele precepte clasice, autorul necunoscut reliefează țelurile didactice și moralizatoare ale artei. Cu toate că încă din 1806 A. Mostowska, pe urmele doamnei de Staël, protestase în Polonia împotriva necesității de a instrui omul prin înfățișarea de exemple pozitive, o adevărată eliberare a operei de artă de didacticismul stînjenitor, propriu secolului al XVIII-lea, este lesne sesizabilă abia la începutul deceniului al III-lea, între anii 1822—1830, cînd discuția, influențată de W. Scott și de imitatorii săi (J.U. Niemcewicz, I. Krasiński) se canalizează îndeosebi în direcția romanului istoric. Fără îndoială, discuția se va intensifica și se va extinde în răstimpul 1831—1863, vizînd aspecte diverse, ce depășesc substanțial sfera romanului istoric *stricto sensu*. Cronologic și în funcție de problemele controversate se pot stabili trei etape distincte: a) discuții asupra romanului istoric, în cadrul cărora I. Kraszewski și M. Grabowski reprezintă opinii contradictorii de extremă; b) asupra romanului contemporan, opus categoric imitațiilor după W. Scott și c) asupra principiilor generale ale romanului realist, cuprinzînd atît pe adepții romanului cu tendință (I. Kraszewski, F.H. Lewestam), cît și pe cei care postulau dreptul autorilor de a introduce în operă tipurile esențiale și nevoia de a crea opere originale (M. Grabowski, I. Kraszewski, J.I. Korzeniowski, Z. Kaczkowski etc.).

După 1863, în critica „pozitivistă" se instăpînește o anume ostilitate față de „romanul pitoresc", care nota cu scrupulozitate simptomele vieții sociale la modul obiectiv, fără ca autorii să-și exprime în vreun fel părerea în legătură cu problemele circumscrise. La fel ca în urmă cu douăzeci de ani, cîștigă teren modelul romanului cu tendință, ale cărui caracteristici ar putea fi sintetizate astfel: 1) existența unei tendințe clare ce impune operei o construcție logică, în care înfățișarea realității are doar rolul de a ilustra teza autorului; 2) personajele sînt pozitive sau negative; 3) autorul poate să expliciteze pe larg lectorului toate obscuritățile curgerii acțiunii; 4) diminuarea plasticității în descrierea lumii reprezentate și creșterea rolului figurilor retorice, a ideilor abstracte etc.; 5) sfîrșitul episoadelor învederează tendința didactică. Aplicarea în practica elaborării romanului a trăsăturilor enunțate a dus la îngustarea rolului observației directe a vieții, împingînd opera spre liniaritatea schematică a structurii compoziționale și a manierei de a caracteriza personajele. De aceea, nu e de mirare că, după 1880, generația de scriitori, reprezentată de E. Orzeszkowa, A. Świętochowski, H.Sienkiewicz și B. Prus, va opera modificări esențiale în opiniile despre roman exprimate mai înainte. Sub influența teoriilor naturaliste,

în primul rînd, în deceniul al VIII-lea, atenţia se va strămuta asupra necesităţii de a aprofunda personajele din punct de vedere psihologic şi asupra valorii observaţiei directe a vieţii zugrăvite obiectiv. Eforturile criticii stăruie, aşadar, asupra exactităţii descripţiei şi, concomitent, asupra problemelor psihologice ale personalităţii umane, construcţia operei rămînînd într-un plan secundar.

Către sfîrşitul secolului situaţia romanului se complică considerabil, o dată cu apariţia tendinţelor moderniste. Deşi prozatorii tineri ai generaţiei (Wł.Reymont, St. Żeromski. St.Przybyszewski ş.a.) îşi manifestă făţiş inaderenţa la tradiţiile pozitiviste, continuă să scrie romane, în vreme ce critica socoteşte că această modalitate epică, vulgară şi comună, a căzut în desuetudine. Maria Konopnicka, spre exemplu, prevedea că într-un viitor nu prea îndepărtat, specia romanului va pieri, lăsînd loc „prozei lirice", care are menirea de a pătrunde în profunzimile nebănuite ale psihicului omenesc.

Cartea lui St.Burkot se încheie cu această trecere în revistă a prevestirilor sceptice, desigur chestionabile teoretic şi practic, care se vehiculează în ultimii ani ai secolului al XIX-lea cu privire la soarta viitoare a romanului. Prezentare succintă şi detaşată, uneori poate prea detaşată — pe alocuri se resimte lipsa unui comentariu mai critic care să ierarhizeze valoric mai limpede intervenţiile teoretice, punctînd suişurile şi coborîşurile înregistrate de discuţiile asupra romanului — însoţită de ample citate ilustrative, selectate din opiniile cele mai însemnate — expunerea se înscrie pe orbita lucrărilor care, printr-o documentare pe cît posibil completă, pregătesc elaborarea tratatului de *Istoria literaturii polone.*

Stan Velea

RITA SCHÖBER, *„Im Banne der Sprache". Strukturalimus in der Nouvelle Critique, speziell bei Roland Barthes,* Halle/Saale, Mitteldeutscher Verlag, 1968 (121 p.)

Lucrarea de faţă, versiune dezvoltată a studiului *Methodologische Probleme der „Nouvelle Critique", speziell Roland Barthes,* publicat de autoare în volumul colectiv *Studien und Berichten zur Gegenwartsliteratur in der romanischen Ländern* (hsg. von Werner Bahner, Akademie-Verlag, Berlin, 1968), este o sinteză comentată a discuţiilor din publicistica franceză privind probleme de structuralism, destinată în primul rînd *informării* publicului de specialitate din Republica Democrată Germană. Ca atare, autoarea alege momente marcante din polemica purtată de partizanii în ceea ce s-a convenit a se numi „noua critică" cu unii apărători ai ideii de „critică universitară în manieră tradiţională (R.Picard, *Nouvele Critique ou nouvelle imposture,* R. Barthes, *Critique et vérité,* S.Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique, critique et obejectivité* etc.), aspecte din intervenţiile lui Sartre şi Cl.Levi-Strauss etc., cu scopul de a înfăţişa principalele direcţii ale structuralismului francez (în critica literară, critica sociologică, critica tematică, psihocritica, critica lingvistică). Se încearcă dezvăluirea principalelor „rădăcini gnoseologice" ale acestor orientări (se propun, de pildă, sub raport filozofic, relaţii între teoria literaturii în formula Barthes, pe de-o parte, şi pozitivismul semantic, existenţialismul, fenomenologia de cealaltă parte, între critica imanentă preconizată de acelaşi şi cea practicată de Croce, respectiv gestaltişti, Leo Spitzer; sînt subliniate contribuţiile formaliştilor ruşi, ale cercului lingvistic de la Praga, ale lui Freud şi Bachelard în constituirea şi dezvoltarea ulterioară a feluritelor structuralisme); totodată se comunică şi se comentează semnificaţia unor noţiuni puse în circulaţie de literatura structuralistă curentă (sistem, context, „écriture", comunicare poetică, model, metasimbolică etc.).

Lucrarea Ritei Schöber este însă, evident, mai cu seamă un *conspect critic,* întreprins de pe poziţii marxiste. Autoarea se străduie astfel să determine valabilitatea atît a principiilor teoretice şi metodologice, cît şi a concluziilor analizei de text structuraliste (în speţă *Sur Racin*a lui Roland Barthes), în funcţie de o serie de criterii ferme, explicate diferenţiat, după autorii

examinați : este sau nu situat *omul* în centrul demersului critic? este sau nu urmărit raportul operei cu ambianța socială și istorică? se are în vedere sau nu valoarea artistică a operei? implică sau nu actul critic teoria reflectării în artă și este capabil să formuleze adevăruri? Se înțelege, critica autoarei va fi polemică.

Deși, în genere, ținta o va constitui „noua critică", principalii autori tratați vor fi, pe lîngă Barthes, Dombrouvsky, Levi Strauss, Goldmann, Jakobson și Foucault.

Raportat la reperele conceptuale amintite, Foucault este respins pentru„ caracterul pseudoștiințific al gîndirii sale", care escamotează procesul istoric în favoarea duratei imobile, substituie subiectului istoric subiectul anonim de sorginte psihanalitică etc., manevre ideologice îndreptate — arată autoarea — împotriva marxismului, prin ignorarea deliberată a luptei de clasă ca motor al istoriei.

Lui Barthes i se aduc, în principal, două obiecții capitale. În primul rînd, este inadmisibilă — subliniază Rita Schöber — anularea prin artificiu semantic (limitarea sensului termenului „context" la „contactul emițător-receptor", respectiv autor-cititor) a contextualității sintactice și semantice intrinseci a operei, ceea ce ar desființa din principiu funcția cognitivă a acesteia ; drept urmare, opera poetică îi apare lui Barthes „ca un vas gol, în care pot fi introduse cele mai diferite conținuturi" (De fapt — trebuie să observăm Barthes (p.62) nu neagă la drept vorbind contextualitatea internă a operei, ci are în vedere doar caracterul ei „citațional" care o deosebește de enunțul lingvistic curent, cotidian, totdeauna bine „contextat" lingvistic și extralingvistic și tinzînd către univocitate ; pe de altă parte, Barthes prevede libertății de interpretare totuși limite, marcate de spațiul „volumetric" al simbolurilor operei-cf. *Critique et verité*, Paris, 1966, p.52-53). În al doilea rînd, este denunțată abandonarea mijloacelor raționale, a categoriilor logice ca organ critic și recursul la un limbaj metasimbolic care, în *Sur Racine* bunăoară, ar implica — observă autoarea — înlocuirea examenului structural la nivel lingvistic, deși teoretic postulat, cu o ermeneutică psihanalitică (urmărirea de cuvinte-cheie raportate la structuri psihice etc.).

La rîndu-le, lui Jakobson și, în ansamblu, poeticii lingvistice li se reproșează că, orientați către aspectul foneticoritmic al alcătuirii lingvistice a operei, elaborează principii de cercetare aplicabile pe un spațiu literar foarte îngust. Simbolistica sunetelor, de pildă, ridicată la rangul de constituent al structurii poetice, limitează inerent, crede Rita Schöber, noțiunea de *literatură* : „Simbolica sunetelor poate, dar nu trebuie în mod necesar, să fie o caracteristică a limbii poetice" (p. 46). Afirmația se cuvine înțeleasă *cum grano salis*. Deoarece este incontestabil că literatura, *orice literatură*, prin propria-i natură fapt de limbă, comportă și un *component fonologic* (*fonetic*), a cărui pertinență apare foarte inegal distribuită în funcție de gen, epocă, factura stilului individual etc., totuși *pretutindeni prezentă*, ineluctabil.

Autoarea acuză poetica lingvistică și de fundamentare logic eronată a demersului critic. Pornind de la un text al lui Manfred Bierwisch (*Poetik und Linguistik*, în vol. *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, p.49-57), Rita Schöber arată că poetica lingvistică se împotmolește într-un cerc vicios, o dată cu predeterminarea analizei structurale de factorul *efect*, categorie empirică ce prevede analiza și urmează a fi verificată prin ea : „Prin categoria „efect", determinată la rîndu-i prin „judecăți", lingvistica poetică introduce o variabilă care poate falsifica rezultatul exact țintit. (...). Analiza efectuată de critica literară caracterizată drept nesigură și intuitivă, respectiv ermeneutica textului, a cărei fundamentare mai exactă ar urma să se facă tocmai cu ajutorul poeticii structurale, devine astfel premisa chiar a acestei poetici" (p.48). S-ar putea răspunde acestei grave imputări că, sincer vorbind, orice demers critic pornește de la o ipoteză de lucru asupra obiectului și că orice analiză riguroasă și onestă este în măsură nu numai să confirme dar și să infirme ipoteza preliminară (respectiv, în cazul dat, să cenzureze „efectul").

În sfîrșit, o ultimă obiecție a Ritei Schöber ridică, foarte oportun, o importantă problemă de principiu în legătură cu aria de aplicabilitate, în cadrul obiectului, a metodei : „Bierwisch însuși — remarcă autoarea — arată că, de pildă, parodia unei poezii (...) ca cea a lui Brecht la

un poem de Goethe, analizată de el, nu este determinabilă prin structură. Pentru aceasta ar fi necesar să se treacă la analiza conținutului și la încadrarea (textului *s.n., V.N.*) într-un sistem de referințe, adică ar trebui să se treacă de la structură, la sens" (p.49). Or acest pasaj pune limpede în lumină caducitatea unor definiții. El evidențiază inacceptabilul limitării principiale a structurii la domeniul extrasemantic și necesitatea trecerii la o viziune mai largă a lucrurilor, în cadrul căreia structura să fie înțeleasă nu ca rețea formală ci ca totalitate transformațională și autoreglatoare (cf , de pildă, J.Piaget, *Le structuralisme*, Paris, 1968, p. 5-16).

La întrebarea-i-premisă care străbate subteran întreaga lucrare (în ce măsură este structuralismul capabil în stadiul actual de dezvoltare să vină în întîmpinarea nevoilor esteticii marxiste?) autoarea răspunde nuanțat. Sub raport ideologic, structuralismul, în special în versiunea „*nouvelle critique*", prin poziția sa agnostică, atestînd la „funcția de cunoaștere a literaturii și a criticii literare", prin automatizarea acțiunii verbale, prin incapacitatea sa de a da o rezolvare chestiunii axiologice etc., reprezentînd în esență „filonul unui subiectivism dogmatic", este respins net. Sub raport metodologic însă, se recomandă integrarea lui cercetării marxiste, dar numai într-o primă etapă, provizorie, căci „dezvoltarea literaturii izvorăște — și nu în ultimul rînd — din autonomiile și tensiunile care se nasc între formele structurale date ale speciilor și „scriiturilor" literare pe de-o parte și noile conținuturi care sparg în mod necesar aceste scheme structurale de cealaltă parte" (p.86). Acordînd structuralismului meritul de a fi provocat dezbateri în jurul problemelor fundamentale ale criticii și istoriei literare, autoarea, ajunsă la capătul expunerii, își exprimă totodată convingerea că sarcina conceperii și elaborării unei istorii literare, exemplare revine „fără îndoială doar (...) esteticii marxiste, la înălțimea întregii dezvoltări a științei actuale" (p.88).

Acest succint dar dens studiu, de remarcabilă completitudine a informației (bibliografia anexată poate fi îndrumar oricui este interesat să abordeze problema), are meritul nu numai de a fi o trecere în revistă critică — pornind de la marxism — a situației stadiului discuțiilor structuraliste pînă în 1968, dar și de a oglindi în bună măsură etapa actuală de dezvoltare a teoriei literaturii în Republica Democrată Germană.

Viorica Nișcov

ROBERT JAMMES, *Etudes sur l'oeuvre poetique de don Luis de Góngora*, Toulouse, 1967

În 1927, un grup de tineri poeți entuziaști, alcătuit din Federico García Lorca, Damaso Alonso, Rafael Alberti, Gerardo Diego, transformă comemorarea tricentenarului morții lui Góngora într-o sărbătoare deosebită. Tonul fiind dat de această „generație de la 27", neogongorismul se afirmă puternic ca manieră literară, iar opera poetului cordobes începe să se bucure de o atenție și de o popularitate care incită spiritele și reia peste trei secole polemicile din timpul vieții sale.

Apoi, prin strădania și munca neobosită a lui Dámaso Alonso, poezia lui Don Luis, strălucitoare și ermetică, începe să-și dezvăluie pentru tinerele generații de cititori valoarea și frumusețea ascunsă.

Teza de doctorat prezentată de Robert Jammes (maître agregé à la Faculté des Lettres de Toulouse), teză care își propune un studiu exhaustiv al creației gongoriene, constituie un răspuns la critica literară spaniolă, căci autorul încearcă să reformuleze unele păreri consacrate de aceasta, păreri ce par de neclintit.

Prin analiza completă a operei lui Góngora, prin structurarea modernă a acesteia, exegetul reușește să examineze, să descrie și să inventarieze temele tratate de poet în cele 25 000 de versuri scrise din 1580 pînă în 1626. Cercetătorul se menține în linia propusă de Marcel Bataillon

conducătorul şcolii franceze de hispanistică, abordînd în lucrarea sa metoda de investigare intrinsecă a textelor, metodă care-i permite elucidarea cu succes a unor pasaje obscure din creaţia lui Góngora. Detaliul biografic este în general ocolit sau este folosit doar în note de subsol.

Materialul literar deosebit de bogat este cuprins de Robert Jammes în trei mari capitole intitulate *Poetul rebel*, *Poetul curtean* şi *De la petrarchism la marile poeme*. Această împărţire are în aparenţă un caracter cronologic, marcînd etape decisive din viaţa poetului. De fapt, se ţine cont numai de aspectul tematic al operei, făcîndu-se o interpretare a poeziei satirice şi burleşti, a celei sacre, a sonetelor, a teatrului, a marilor poeme. Autorul pune în evidenţă varietatea tematică a acestui material poetic, urmărind în acelaşi timp cu pregnanţă, într-un mod original, transformările unei teme care se evidenţiază în întreaga creaţie gongoriană. Este vorba despre tema „elogiului vieţii la ţară şi a disprețului faţă de viaţa de curte" (alabanza de la aldea y menosprecio de la vide de corte), temă de altfel cunoscută şi de largă circulaţie în literatura spaniolă a Secolului de Aur.

Góngora, spirit echilibrat, caracter prin excelenţă clasic, manifestă în poezia sa satirică un dispreţ deschis pentru viaţa de curte, în contrast cu plăcerile simple şi sigure ale vieţii provinciale. Poetul găseşte o voluptate deosebită în a observa şi a critica viaţa strălucitoare şi artificială a Madridului, cu toate personajele pe care le aduce aceasta în scenă.

Poezia satirică este construită pe jocul contrastelor, pe jocul aparenţei cu realitatea. Această modalitate poetică este considerată de Jammes ca rezidînd din faptul că poetul, provincial convins, se conducea după un alt cod de valori decît cel al curţii spaniole. Góngora propovăduieşte plăcerile vieţii la ţară, sprijinindu-se pe o viziune etico-socială proprie.

Cercetătorul urmăreşte în continuare transformările temei în poezia burlescă şi reţinem din aceasta denunţarea unei anumite atitudini de antieroism, de exaltare a valorilor apropiate nouă, valori ale realităţii cotidiene, opuse unui sistem idealizant pe plan moral, politic, literar, estetic.

Un detaliu biografic, şi anume faptul că Góngora şi-a petrecut cîţiva ani din viaţă la Madrid, ne dă cheia schimbării aparente de optică, a punerii sale la unison cu glasul curţii regale. Poetul produce o poezie sacră şi profană, de circumstanţă, dar există în structura intimă a acestor creaţii ocazionale versuri, ce ne dezvăluie un dezamăgit, un om singur, trist şi neliniştit. Cel care dedicase unor ochi frumoşi sonete scînteietoare, descriind baluri sau vînători fastuoase, simte deodată singurătatea în mijlocul acestei mulţimi ce trăieşte o viaţă ardentă şi trepidantă, plină de contraste şi cu suflul morţii în coastă. Robert Jammes ni-l descoperă în straiele grele de curtean pe adevăratul Góngora, ce nu şi-au trădat nici de astă dată idealurile etice.

Abordînd cercetarea „romanceroului", exegetul face o clasificare detailată a pieselor ce-l alcătuiesc, subliniind originalitatea poetului în alegerea şi tratarea temelor. Se remarcă faptul că Góngora deşi a scris mult în acest gen literar, nu s-a oprit niciodată la marile subiecte naţionale, ci la fapte mărunte. Aceste poeme epice, solemne, cu o tematică oarecum fixă, devin la poetul cordobes mici tablouri de viaţă şi Jammes, analizîndu-le, pune în valoare atît perfectul simţ artistic, cît şi simplitatea şi naturaleţea cu care don Luis s-a apropiat de realitate.

O dată cu crearea marilor poeme *El Polifemo* şi *Las Soledades*, tema luată în discuţie se îmbogăţeşte. În primul din poemele amintite nu formează, e drept, nodul central. *El Polifemo* este prin excelenţă un poem de dragoste, în care apare o subtilă gradare a evoluţiei sentimentului iubirii, poem dominat de elemente păgîne şi impregnat de un fior de voluptate. Aparent, lumea mitologică a poemului ar putea fi interpretată ca o reîntoarcere în trecut, ca o necesitate a poetului de a evada din realitate. Jammes demonstrează în analiza sa contrariul, afirmînd că prin *El Polifemo* genul mitologic face un pas decisiv înainte, poemul înscriindu-se în realitatea contemporană pe care poetul o exprimă prin intermediul unui limbaj sau al unor simboluri convenţionale, ce închid totuşi în ele trăiri profunde, autentice.

Sesizînd că temele secundare din *El Polifemo* se transformă în *Las Soledades* în teme fundamentale, Jammes întreprinde o cercetare nuanţată a acestora, care-l va duce la unele concluzii deosebite de cele cunoscute. Tema urmărită pînă acum devine tema principală a acestor poe-

me, căpătînd aspecte noi. Prin explicarea textului se observă cum aceasta, derivată dintr-un ideal etic, devine acum reprezentarea unui ideal estetic. Mai precis, în întreaga creaţie anterioară, dispreţul manifestat de Góngora pentru viaţa artificială şi găunoasă a curţii şi căutarea liniştei şi a bucuriilor simple în mijlocul naturii, era un rezultat al constrastului între tipul de viaţă preconizat de poet şi cel al epocii. Retragerea în natură înseamnă, poate, singura modalitate de a-ţi îmbogăţi spiritul. Renunţînd să mai critice, Góngora predică pentru frumuseţiile vieţii rustice, pe care o vede cu ochii şi înţelegerea unui aristocrat dezamăgit. Realitatea campestră ia aspectul unui vis, al unei himere, iar dispreţul pentru viaţa de curte se întoarce într-un fel de aristocratism spiritual exacerbat. Poetul, decepţionat de cele două aspecte ale realităţii, una odioasă, cealaltă neputîndu-l accepta, începe să trăiască numai prin poezie.

Alături de studiul teatrului, cercetarea acestei teme în întreaga creaţie poetică a lui Góngora se înscrie ca una dintre contribuţiile originale ale exegetului.

Această teză de doctorat, concepută cu toată rigoarea unei opere de cercetare ştiinţifică (lista bibliografică, index al poeziilor citate şi al numelor propriii), este alcătuită în acelaşi timp cu un remarcabil spirit polemic. Autorul, afirmîndu-şi propriile păreri şi argumentîndu-le, desfiinţează de multe ori eşafodajul de judecăţi clădit de specialiştii spanioli în jurul lui Góngora. Modul în care este comentată opera lui don Luis de către profesorul francez ne permite apropierea de un poet sensibil la mişcările lumii înconjurătoare, şi dezminte ideile şi teoriile tradiţionaliste care făceau din Góngora un poet de sunet şi culoare, artficial, găunos şi puţin vetust. Autorul studiului contestă eticheta de baroc aplicată fără drept de apel creaţiei gongoriene, demonstrînd structura armonioasă, unitară a acesteia, recunoscîndu-i doar anumite elemente baroce formale, izolate.

Considerăm această teză de doctorat prin multiplele calităţi pe care le relevă, drept una dintre cele mai valoroase contribuţii din ultimii ani la cercetarea operei lui Góngora.

Eugenia Popeangă

BORIS PASTERNAK: *Lirice, în tălmăcirea şi editarea lui Marin Sorescu*, E.P.L., 1969

Apariţia în Editura pentru Literatură Universală, 1969, a volumului de poezii de Boris Pasternak, în „tălmăcirea" lui Marin Sorescu, cu un cuvînt introductiv alcătuit de traducător, deschide o perspectivă largă asupra personalităţii poetice a scriitorului rus.

Boris Pasternak începe să scrie într-o perioadă de răsturnări, de transformări sociale şi politice, care se exprimă pe plan artistic printr-o serie de căutări a adevăratei formule de viaţă. Începutul secolului XX înseamnă în literatura rusă şi, mai tîrziu, sovietică un amalgam de curente înnoitoare (futurism, simbolism, imaginism, akmeism, etc) pe de o parte, iar pe de alta, încercări de a păstra tot ce-a fost mai preţios în literatura tradiţională.

Descinzînd dintr-un mediu artistic (tatăl — pictor, mama — muziciană talentată şi sensibilă), impregnat de arta tradiţională (Tolstoi, Dostoievski, Puşkin, Chopin, Beethoven), dotat cu un deosebit simţ artistic multilateral (Boris Pasternak s-a ocupat iniţial de muzică), poetul se află în faţa unei realităţi care-l tulbură, îl contrariază, îi creează dificultăţi de situare. Pasternak îşi începe cariera artistică în momentul de ofensivă a poeziei ruse de avangardă, mult deosebită de cea a Occidentului (aceasta fiind o poezie fărîmiţată, o poezie a dezalcătuirii, care caută refugiu în afara unor realităţi brutale) prin caracterul ei militant, constructiv, legată strîns de viaţa politică, adevărată mitralieră socială.

La această răscruce, cuvîntul poeziei lui Pasternak, cu încărcătura simplă şi căldura imaginilor naturii transmise din tabloul vechii poezii ruse — Puşkin, Lermontov, Briusov — se schimbă într-o precipitare demonică, iar expresia poetică ia calea unei soluţii interioare, care ar

putea fi definită printr-o neîncredere în imaginea clară de largă respirație și căldură sufletească a poeziei rusești, pentru că epoca învălmășea faptele și transmitea acțiunii umane un caracter înnoitor. Această neîncredere nu desființa cîtuși de puțin o frumusețe pe care viața a căpătat-o prin ceea ce este, cum spune poetul „anevoie".

Dar iată, sufletu-ți respiră
Aici — și tot ce anevoie
Îndură lumea, tot ce-o miră,
În vers e-acasă și în voie

(*Frumoasa mea,...*)

Cu privire la ritm, la forța expresiei, reflexiunea lui Pasternak seamănă cu o plăcută îngăduință la adresa îndeletnicirii poetice, dar și cu o stînjenire, cu o senzație de irosire a cuvîntului. Și el exprimă această oboseală de epocă, după ce momentul poeziei frumoase trecuse, poezie în care natura își cîștigase, în formele ei largi, o deplină binecuvîntare și o simplitate mîngîietoare.

Ci, pus în rime, se sufocă
Destinul, ca presat în rocă,
Iar lumea-i numai disonanțe.

(*Frumoasa mea,...*)

Tocmai aceste disonanțe ale lumii redau gîndul cel mai acut al poetului cu privire la împrejurările pe care le urmărea fără participare. Conștiința că o epocă a pierit și o alta răzbate cu zgomot și forță primară, zguduie într-un fel gestul mic și calmul interiorizat al lui Pasternak, și sub înrîurirea acestei tulburătoare constatări el traduce faptele sub semnul sfîrșitului și, preluînd ceva din elementul formal al poeților contemporani, scrie cu dezolare:

Precum pe-o tinichea paltonul
La vestiar și-l lasă omul,
Nici rima n-o repeți de dragul
Cuvintelor, te trece pragul.
Povara bolii e sub ea,
Teama de zgomot și păcat
Sub tinichea de vers se zbat.

(*Frumoasa mea,...*)

Încrederea intuitivă în puterea contemplativă a omului, care ar conferi vieții o adîncă satisfacție estetică, este contrazisă de impresia lîncedă a unei epoci în agonie, care omoară poetul în ipostaza grandioasă a trecutului. Poetul zilelor lui Pasternak pare să fie derutat de natura neînțeleasă a timpului și el scrie într-un fel uluitor pentru un om care trăia în mijlocul revoluției:

Pe frunte doar citești, abrupt,
Mari cute din năvodul rupt.

(*Moartea poetului*)

Impresia generală produsă de poezia lui Pasternak este transformarea permanentă a materialului de viață într-un tablou reflexiv, cu amprenta dispoziției proprii, aproape fără nici o legătură cu ambianța. Acest tablou reflexiv, de multe ori nu este altceva decît o invertire a termenilor obișnuiți și clari ai naturii, în esența ei potențială, o butadă filozofică:

Drum bun. Drum bun. Legătura noastră,
Cinstea noastră nu stă-n casa clădită pe nisip.

Îndreaptă-ți trupul ca o mlădiță în lumină
Și-ai să privești totul în alt chip.

(*Nu te frămînta...*)

Uneori poetul transformă butada filozofică în termeni sentimentali, dacă se poate vorbi de sentimente la un poet care le-a ascuns mereu, transmițîndu-le doar tonul unei timide logici sufletești.

Grea cruce să iubești pe unii.
Dar tu — ce simplă ! De-nțeleg
Secretul frumuseții tale,
Enigma vieții o dezleg.

(*Grea cruce...*)

De cele mai multe ori în poezia lui Pasternak efectele naturii se sufocă într-un colț al unei existențe mărunte, probînd o inaptitudine de a sta în fața soarelui, lucru foarte bine surprins de Marin Sorescu în cuvîntul introductiv : „El a fost omul care, pierdut printre hîrtii, ascultîndu-l pe Chopin, ori pe Beethoven, traducîndu-l pe *Faust*, ori din Shakespeare, Rilke, din cînd în cînd, cu fular la gît și zgribulit, întredeschide fereastra..." Toate prilejurile oferite de natură, trăite intens și în măreția lor de poezia rusă clasică, sînt elaborate de Pasternak la dimensiunea camerei, a străzilor, a orașului, la suspensia înălțimii blocurilor, la sufocația ușilor sau a ferestrelor, fapt care dă senzația acută a lipsei de spațiu și mister. Efectul gestului cosmic — tunetul, soarele, ivirea anotimpurilor — este ori delicat tremurător, ori generator de spaimă.

„Nimeni nu va fi în casă,
Doar amurgul, el, și, poate,
Iarna prin deschizătura
Draperiilor lăsate."

(*Nimeni nu va fi în casă...*)

Sau :

„Soarele toarnă cumplit..." (*Martie*)

Sau :

„Chiar că tună ! Sus pe bolți,
Bubuitul — ce năpastă !
Vîntul saltă la un colț
Perdeluța din fereastră"

(*Vara în oraș*)

Apar uneori tonurile unei poezii vechi, care par să-l apropie de fumul elegiac al tablourilor învetерat romantice, ca și cum ar fi o succesiune din Lenau :

„Și-n liniștea tomnoasă
Așa, ca un delir,
De peste rîu se lasă,
Un glas de cimitir"

(*Alarmă falsă*)

În același timp apare și un alt ton, mai modern, mai plastic, mai viu, fără culori, cu o virtute de desen gen Picasso :

„Și iar amurguri sparte,
În curtea cu minuni
Septembrie împarte
Știute stricăciuni"

(*Alarmă falsă*)

Fără să fie autorul unei poezii angajate — cum era aproape toată poezia epocii lui — în lirica lui Pasternak se simte tot zbuciumul unui sfîrșit de secol și începutul tulbure al celuilalt, poetul rămînînd constant o personalitate bine marcată, în care se combină armonios caracteristicile vechii poezii romantice în general și ale celei noi. De aceea el nu poate fi integrat nici unui curent, nici unei școli, dar în același timp se poate urmări o anume evoluție în cariera sa poetică, de la o poezie neclară, încărcată metaforic la început, spre o simplitate, dezbrăcată de orice podoabă, cu atît mai impresionantă, spre sfîrșit. Aceste faze de creație, precum și coordonatele interioare ale liricii lui Pasternak, apar cu claritate în prefața alcătuită de Marin Sorescu, care-și ia greaua sarcină să prezinte cititorului nostru un poet dificil, dar interesant, al literaturii ruse și sovietice.

Fără să prezinte arid ani, rude, școli, Sorescu dezvăluie profilul interior al poetului, foarte important pentru înțelegerea poeziei lui, căci Boris Pasternak nu este cunoscut la noi, iar cele cîteva vagi informații nu sînt de-ajuns pentru a putea citi lirica poetului. Cîteva concluzii ale prefeței concise și clare sînt edificatoare. Marin Sorescu surprinde caracterul intimist al poetului, turnul de fildeș în care s-a izolat, dorința lui Pasternak de a fuziona cu natura, de a zbura în sus, spre neant, și în același timp neputința lui, rămînerea la amănunt, la butada filozofică. Boris Pasternak este copleșit de viață, n-o poate vedea în măreția ei, o privește fărîmițată. „Tîrîndu-se pe un sloi, sau pe o alee cu frunze moarte, sau printr-o noapte albă, de-a lungul mesteacănilor, iubirilor și turlelor, versul măiestrit încrustat al lui Boris Pasternak este ca o broască țestoasă sub un țest de viață".

Prin traducerea sa, Sorescu reușește să transmită lucrul cel mai important : atmosfera poeziei lui Pasternak ; căci o traducere nu înseamnă redarea fidelă a conținutului și a vocabularului, ci evidențierea esenței unei opere străine, transpusă în spiritul celeilalte limbi.

Analizată amănunțit, paralel cu originalul, „tălmăcirea" lui Marin Sorescu este destul de inegală. Alături de versuri de o rară frumusețe, în care respectă nu numai ideea lui Pasternak, dar o și realizează artistic în limba română, apar și versuri mai puțin reușite, care ori traduc prea strict originalul (forme greoaie în limba română), ori ciuntesc din ideea inițială. Se pot da ușor exemple : *Ospețe*, *Primăvară*, *Nimeni nu va fi în casă*, *Alarmă falsă*, *Basm*, *Noapte de iarnă* sînt atît de curgătoare, de limpezi ca stil, încît aproape se poate uita că sînt traduceri. Uneori simțul poetic al lui Sorescu îl completează pe Pasternak însuși, fără ca nimic să pară mistificat. De exemplu, în traducere apare imaginea „În septembrie copacii,/ Logodiți, se pierd în zare", care în original nu este atît de realizată concret-artistic :

„Где деревья в сентябре
На заре стоят попарно".

Alteori însă prin eliminarea unor elemente din versul original, se pierde aproape întreaga idee a poeziei, cum se întîmplă, de exemplu, în *Veneția*. Experiența concretă a poetului, împletirea vis-realitate ridicată la gradul de simbol, fiind îndepărtate din traducere, poezia rămîne stearpă și mai ales neclară. Alteori traducerea strictă, cuvînt cu cuvînt, îngreuiază expresia românească :

„А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги"

„La noapte, poezie, o să te storc
În sănătatea lacomei hîrtii".

Exemplele de traducere reuşită sau mai puţin reuşită ar putea fi înmulţite, dar nu acest lucru e important, ci atmosfera degajată de întregul volum.

În pofida unor observaţii de amănunt ce pot fi aduse cărţii, apariţia acestei culegeri de poezii, bine prezentate, selectate cu discernămînt, care dezvăluie originalitatea artistică a unui poet dificil, dar interesant, este, în contextul literar al culturii noastre, un eveniment demn de salutat.

Ana Maria Topală

V. I. PROPP, *Morfologia basmului*, Moscova, 1966

Un eveniment ştiinţific de seamă al anului 1969 îl constituie reeditarea în Uniunea Sovietică a *Morfologiei basmului*. Cartea este însoţită de un amplu studiu, elaborat de E. M. Meletinski, consacrat cercetării structuraliste a folclorului literar, în care autorul analizează pe larg principalele lucrări din domeniul naraţiunii populare, fixînd totodată locul deosebit ocupat de *Morfologia basmului* în contextul folcloristicii mondiale [1]. Dar cartea are o întreagă istorie care merită a fi consemnată, înainte de a trece la expunerea principalelor teze ale cercetării.

Morfologia basmului vedea lumina tiparului la Leningrad în anul 1928, deci cu peste patruzeci de ani în urmă [2]. Autorul, tînărul folclorist sovietic V. I. Propp, părăsind abordarea tradiţionalistă a prozei populare orale, care crease deja adevărate şcoli, cu ecouri largi în folcloristica mondială, propunea o metodologie nouă care — aşa cum se va dovedi mai tîrziu — avea să deschidă largi perspective cercetării folclorului. Cartea, întîmpinată la început cu interes (două recenzii — una scrisă de D. K. Zelenin, cealaltă de V. N. Pereţ — prevăd un mare viitor metodei elaborate de tînărul folclorist), avea să fie apoi dată repede uitării, cercetarea formei creaţiei literare şi folclorice, din motive diferite — aşa cum remarcă şi E. M. Meletinski în studiul amintit — fiind aproape complet ignorată de critica literară sovietică în deceniile următoare.

Iată însă că astăzi, după patruzeci de ani de la apariţie, *Morfologia basmului* îşi trăieşte o nouă tinereţe; ea devine una din cărţile de căpătîi ale folcloriştilor, constituind un adevărat model de cercetare care stă la baza celor mai noi lucrări din domeniul naraţiunii populare. Această a doua tinereţe a cărţii lui V. I. Propp a fost anticipată — dacă putem să ne exprimăm astfel — de editarea ei, în anul 1958, în Statele Unite ale Americii [3]. Urmează alte traduceri. În 1966, *Morfologia basmului* apare în Italia [4], în 1968 (într-o ediţie prescurtată) în Polonia [5], în acelaşi an se reeditează varianta în limba engleză [6], iar în anul 1969, aşa cum am amintit,

---

[1] V. I. Propp, *Морфология сказки*, Ed. „Nayka", Moscova, 1969 (la sfîrşitul cărţii este tipărit studiul lui E. M. Meletinski, *Структурно-типологическое изучение сказки*, p. 135—166).

[2] V. Propp, *Морфология сказки*, Ed. „Akademia", Leningrad, 1928.

[3] V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, 1958 (cu o prefaţă semnată de S. Pircova-Iakobson).

[4] V. I. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, 1966 (cu un studiu semnat de Claude Lévi-Strauss şi o postfaţă semnată de V. I. Propp).

[5] V. Propp, *Morfologia Bajki*, în „Pamiętnik literacki", LIX, 4, Vrozslav-Varşovia-Kracovia, 1968, p. 203—243.

[6] V. Propp, *Morphology of the Folktale*, ediţia a II-a, Austin-Londra, 1968 (cu o prefaţă semnată de Louis A. Wagner şi o introducere aparţinînd lui Alan Dundes).

apare la Moscova a două ediție rusă. În sfîrșit, după cîte sîntem informați, se află în pregătire ediția germană și română.

Pînă în 1928, anul cînd V. I. Propp își publica lucrarea, elementul de bază al narațiunii era considerat fie *subiectul*, fie *motivul*. Pentru *școala finlandeză*, de pildă, *subiectul* basmului este o unitate permanentă (această concepție a și stat la baza alcătuirii de către Antti Aarne a catalogului internațional de subiecte). A. N. Veselovski, din contra, acordă prioritate *motivului*, pe care îl consideră element stabil. Dar, susține Propp, motivul nu constituie un element indestructibil, el se poate descompune. Și exemplul citat de autor este, în acest sens, destul de elocvent. Luăm, de pildă, motivul „zmeul răpește fata de împărat". Acesta este, desigur, un motiv, dar el nu constituie o unitate indestructibilă, el se compune din patru elemente, fiecare element putînd oricînd varia: zmeul poate fi înlocuit cu o altă ființă supranaturală (Koșcei, vînt, vrăjitor); răpirea poate fi înlocuită printr-o altă acțiune care să ducă la dispariția prințesei; fata de împărat poate fi înlocuită de mireasă, de soție; în sfîrșit, împăratul poate fi și el înlocuit de fiul acestuia, de un moș oarecare, de un țăran etc.

Pornind de la aceste considerente, V. I. Propp susține că motivul, cu atît mai puțin subiectul (acesta din urmă considerat de A. N. Veselovski ca o înlănțuire de motive), nu este și nu poate fi o unitate permanentă, indestructibilă. *Funcțiile* personajelor (înțelegînd prin funcții acțiunile personajelor) — iată care sînt, după Propp, *elementele de bază, stabile*, într-un cuvînt, *invariantele* narațiunii.

Trecînd la sistematizarea acestor elemente, Propp identifică 31 de funcții, pe care le reproducem mai jos: 1. *absența* (unul din membrii familiei pleacă de acasă); 2. *interdicția* (eroului i se interzice efectuarea unei anumite acțiuni); 3. *violarea* (interdicția este încălcată); 4. *ancheta* (adversarul încearcă să întreprindă o recunoaștere); 5. *informarea* (adversarului i se dau date despre victimă); 6. *uneltirea* (adversarul încearcă înșelarea victimei); 7. *complicitatea* (victima este înșelată, ajutînd astfel, fără voia ei, adversarul); 8. *paguba* (adversarul pricinuiește un rău unuia din membrii familiei sau îi produce o pagubă); 8 *a. lipsa* (unuia din membrii familiei îi lipsește ceva sau dorește să aibă un anumit lucru); 9. *mijlocirea* — moment de legătură (lipsa, dorința sînt comunicate, eroul este rugat sau i se poruncește să lichideze lipsa, să împlinească dorința); 10. *începutul acțiunii eroului* (eroul se decide să acționeze); 11. *plecarea* (eroul părăsește casa); 12. *prima funcție a donatorului* (eroul este supus la probe, pregătindu-se astfel primirea ajutorului miraculos); 13. *reacția eroului* (eroul reacționează la acțiunile viitorului donator); 14. *primirea ajutorului* (eroul intră în posesia ajutorului oferit de donator) 15. *deplasarea* (eroul se deplasează la locul unde se află ținta căutărilor sale); 16. *lupta* (eroul intră în conflict direct cu adversarul); 17. *marcarea* (eroul este marcat, însemnat); 18. *victoria* (adversarul este înfrînt); 19. *lichidarea lipsei inițiale* (lipsa inițială este lichidată, dorința împlinită); 20. *întoarcerea* (eroul se întoarce); 21. *urmărirea* (eroul este urmărit); 22. *salvarea* (eroul scapă de urmărire); 23. *sosirea incognito* (eroul ajunge acasă sau într-o altă țară fără să fie recunoscut); 24. *pretențiile impostorului* (falsul erou reclamă pretenții neîntemeiate); 25. *misiunea dificilă* (eroului i se dă spre îndeplinire o misiune grea); 26. *îndeplinirea misiunii* (eroul duce la bun sfîrșit misiunea); 27. *recunoașterea* (eroul este recunoscut); 28. *demascarea* (falsul erou sau adversarul este demascat); 29. *transfigurarea* (eroul capătă un nou chip); 30. *pedeapsa* (forța potrivnică este pedepsită); 31. *nunta* (eroul se însoară și se urcă pe tron).

Prin urmare, V. I. Propp înțelege prin funcții acțiunile personajelor, dar nu orice acțiune poate constitui și o funcție. Sînt luate în considerație, după cum se poate observa din enumerarea funcțiilor, numai acele acțiuni ale personajelor care au un rol determinant în desfășurarea întregii acțiuni a basmului. Numărul funcțiilor identificate în basmul fantastic este limitat (31 de funcții). Totodată ele se succed într-o anumită ordine, o funcție implicînd pe cealaltă. Și se încheagă astfel *subiectul*. Întregul conținut al unui basm — scrie V. I.

Propp — poate fi redat în fraze scurte: părinții pleacă la pădure; ei interzic copiilor să iasă din casă; zmeul răpește fata etc. Toate *predicatele* constituie *compoziția* basmului, toate *subiectele*, *complementele* și celelalte componente ale frazei alcătuiesc *subiectul* basmului. Cu alte cuvinte, aceeași compoziție poate sta la baza unor subiecte diferite.

Morfologia, după Propp, nu este altceva decît *compoziția*. Elementele (verigile) compoziției sînt tocmai funcțiile personajelor, iar subiectul rezultă din concretizarea acestor funcții. Compoziție în sine nu există, ea se realizează în cele mai diverse forme, dînd naștere subiectului; ea stă la baza subiectului. Reproducem un exemplu dat de Propp în postfața ediției italiene a *Morfologiei basmului*: „Zmeii răpesc fata de împărat. Împăratul cere ajutor. Ivan pleacă s-o caute. Pe drum întîlnește o bătrînă care îi propune să păzească o herghelie de cai sălbateci. Herghelia e păzită și Ivan capătă un cal care îl transportă pe o insulă unde se află prințesa răpită. Ivan omoară zmeul și se întoarce. Împăratul îl răsplătește — îi dă fata de soție". Acesta este *subiectul*, redat, bineînțeles, foarte pe scurt. *Compoziția* poate fi definită în felul următor: „Are loc o nenorocire. Eroul este chemat în ajutor. El pornește la drum. Întîlnește pe cineva care îl supune la probe. Capătă ajutorul miraculos, datorită căruia ajunge la locul dorit. Intră în posesia obiectului căutărilor sale. Se întoarce și este răsplătit". Această compoziție poate sta la baza unei multitudini de subiecte. Prin urmare, Propp stabilește o nouă relație, *subiect — compoziție*, care este echivalentă cu raportul *variantă — invariantă*.

Cercetarea structurii basmului fantastic ca unitate, ca întreg a condus pe Propp la alcătuirea unei *scheme invariabile a subiectului*, în raport cu care basmele concrete constituie un *lanț de variante*.

Desigur că V. I. Propp nu s-a limitat la inventarierea funcțiilor, el a stabilit și principalele posibilități de concretizare a acestora, trecînd apoi la distribuirea lor pe personaje. Rezultă astfel șapte grupe de funcții — după numărul personajelor, și el limitat: 1. grupa funcțiilor adversarului; 2. grupa funcțiilor donatorului; 3. grupa funcțiilor ajutorului; 4. grupa funcțiilor prințesei (personajul căutat) și ale tatălui acesteia; 5. grupa funcțiilor personajului care comunică lipsa, dorința; 6. grupa funcțiilor eroului; 7. grupa funcțiilor impostorului.

Sînt identificate trei modalități de distribuire a celor șapte grupe de funcții pe fiecare personaj în parte: 1. grupa de funcții corespunde exact personajului (Iaga supune la probe și recompensează: funcții ale donatorului); 2. un personaj are mai multe grupe de funcții (omulețul de fier se roagă să fie salvat, înzestrează pe Ivan cu forțe supranaturale, îi dăruiește fața de masă cu însușiri miraculoase și totodată îl ajută să omoare zmeul: funcții ale donatorului și funcții ale ajutorului); 3. O grupă de funcții este distribuită mai multor personaje (zmeul fiind omorît, este introdus un alt personaj care să urmărească pe erou: mama zmeului, sora, fiica etc.).

Așadar, Propp ne oferă două modele de construcție a basmului: unul se referă la seria funcțiilor, celălalt la personaje. De aici și cele două modalități de definire a basmului fantastic: *narațiune care cuprinde un număr limitat de funcții, dispuse în serie, într-o ordine predictabilă* sau *narațiune care se construiește pe o schemă bazată pe cele șapte personaje*.

În continuare, autorul *Morfologiei basmului* analizează procedeele multiple de introducere a personajelor în acțiune, se ocupă de atributele acestora și importanța lor pentru alcătuirea subiectului, de modalitățile de construcție a narațiunii (analiza concretă, pe text, a realizării funcțiilor) și, în sfîrșit, definește raporturile *compoziție — subiect* și *subiect nou — variantă*.

★

Care sînt obiecțiile criticilor *Morfologiei basmului*. Principalul oponent al lui V. I. Propp este renumitul folclorist Claude Lévi-Strauss. În articolul său intitulat *Structura și forma*[7],

[7] C. Lévi-Strauss, *La structure et la forme?*. Réflexions sur un ouvrage, de Vladimir Propp, în „Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée", seria M, nr.7, 1960, p. 1—36.

scris pe marginea lucrării lui Propp — articol reprodus, împreună cu răspunsul autorului, în ediția italiană a *Morfologiei basmului* — Lévi-Strauss, fără a ignora aportul deosebit al folcloristului sovietic la cercetarea structurii narațiunii, face o serie de observații asupra cărora vrem să ne oprim. Înainte de toate trebuie să spunem însă că, după părerea noastră, multe din tezele susținute de Propp nu au fost înțelese, iar altele au fost înțelese eronat. Aceasta s-ar putea datora și faptului că — după cum a constatat și Propp — varianta engleză are multe omisiuni și chiar unele greșeli. Dar principala cauză credem că o constituie lipsa unei terminologii unice, clare, care să nu dea naștere la echivocuri (ne referim, în primul rînd, la termenul de *funcție*, căruia Lévi-Strauss îi dă o cu totul altă accepțiune decît cea pe care i-o dă V. I. Propp în lucrarea sa). Iată de ce nu vom lua în considerație toate observațiile.

V. I. Propp, afirmă Lévi-Strauss, a construit din mai multe basme unul singur care de fapt nu există; rezultatele analizei funcționale întreprinse de V. Propp în lucrarea sa nu sînt aplicabile și la alte basme, de pildă, la basmele lui Novalis și Goethe; cercetarea morfologică nu are nici un sens dacă nu este însoțită de o cercetare istorică; în sfîrșit, Propp este „învinuit" de formalism, și aceasta de pe pozițiile structuralismului, lucru oarecum paradoxal (știut fiind că structuraliștii au fost și continuă să fie considerați de multă lume ca formaliști), dar și revelatoriu, în același timp, demn de luat în seamă de aceia care pun semnul de egalitate între formalism și structuralism.

Acestea sînt principalele obiecții ale lui Lévi-Strauss. Încercăm să facem unele observații pe marginea acestor obiecții, folosindu-se și de răspunsul autorului *Morfologiei basmului*.

V. I. Propp nu a construit nici un basm fantomă. Un basm în care să fie realizate toate cele 31 de funcții nu există, desigur, în realitate. Această performanță nu se poate realiza decît la masa de scris, dar orice basm (fantastic, bineînțeles) concretizează un anumit număr din aceste funcții, iar basmul este complex sau mai puțin complex, mai bogat în episoade sau mai sărac, mai lung sau mai scurt, după numărul de funcții. Rezultatele cercetării lui Propp nu pot fi extinse asupra altor basme pentru simplul motiv că ele reflectă legitățile basmului fantastic; și nu sînt aplicabile la basmele lui Goethe sau Novalis, pentru că autorul se ocupă numai de morfologia *basmului popular*. Cercetarea istorică a basmului V. I. Propp o întreprinde în cartea sa *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*[8], lucrare considerată chiar de autor ca o continuare a *Morfologiei*. Pentru V. I. Propp, cercetarea *diacronică* trebuie să fie, în mod obligatoriu, precedată de cea *sincronică*. De fapt trebuie să notăm că manuscrisul *Morfologiei basmului* cuprindea și un capitol consacrat cercetării diacronice a unor aspecte ale basmului fantastic care nu a mai fost însă inclus în volum (acest capitol avea să stea la baza lucrării de mai tîrziu).

În sfîrșit, este oare formalistă cercetarea întreprinsă de V. I. Propp în *Morfologia basmului*? Consemnăm pe scurt chiar reflecțiile autorului în legătură cu această problemă. Referindu-se la I. M. Lotman, cunoscut pentru lucrările sale în domeniul cercetării structurale a literaturii[9], V. I. Propp arată că așa-zisa „metodă formalistă" conduce pe cercetător la definirea literaturii ca pe o sumă de procedee, ca pe un conglomerat mecanic. Pentru formaliști, forma are propriile ei legi. Privită din acest punct de vedere, dezvoltarea creației literare ar fi o autodezvoltare determinată de legile formei. Studiind subiectele basmelor, reprezentanții *școlii finlandeze* nu au văzut legătura dintre ele. Pentru formaliști, întregul este un conglomerat mecanic de părți; după ei, basmul fantastic, de pildă, este un conglomerat de subiecte independente. Structuraliștii studiază părțile ca elemente ale unui întreg și în raport cu întregul, ei văd întregul, văd sistemul, pe care formaliștii nu-l pot vedea.

---

[8] V. I. Propp, *Исторические корни волшебной сказки*, Leningrad, 1946.
[9] Vezi, de pildă, I. M. Lotman, *Лекции по структуральной поэтике*, Tartu, 1964.

Dacă aceasta este deosebirea esențială dintre formaliști și structuraliști, atunci putem afirma că *Morfologia basmului* nu constituie o cercetare formalistă. Metodologia după care se conduce V. I. Propp în lucrarea sa îi dă posibilitatea să studieze basmul fantastic ca sistem, ca întreg, definindu-l ca pe un gen folcloric cu o fizionomie proprie, determinată de legi specifice. Totodată, cercetarea basmului pe funcții și nu pe motive i-a dat posibilitatea lui Propp — așa cum remarcă și I. M. Meletinski — să treacă de la *atomism* (concepție dominantă în folcloristică la începutul secolului și chiar mai tîrziu) la *structuralism*.

Așadar, cu toate că de structuralism, în adevăratul sens al cuvîntului, în cercetarea creației populare orale se poate vorbi mult mai tîrziu (abia în deceniul al șaselea), o dată cu dezvoltarea lingvisticii structurale și a semioticii în general, *Morfologia basmului* poate fi considerată ca una din primele lucrări structuraliste din domeniul folclorului.

La prima ei traducere (anul 1958), deși avea o vechime apreciabilă, *Morfologia basmului* a fost primită ca o cercetare nouă și roadele influențelor ei nu s-au lăsat mult așteptate. E. M. Meletinski, în studiul amintit, scoate în evidență impulsul dat de lucrarea lui V. I. Propp studierii structuraliste a basmului și a narațiunii în general, precum și influența ei directă asupra celor mai recente lucrări aparținînd unor renumiți folcloriști (Claude Lévi-Strauss, A. I. Greimas, Claude Bremond, R. P. Armstrong, J. L. Fischer, Alan Dundes ș.a.). Toate aceste lucrări demonstrează cu prisosință perspectivele largi pe care structuralismul le oferă studierii basmului, mitului, a creației folclorice în general, iar V. I. Propp are meritul de a fi un *precursor al cercetării structuraliste a folclorului.*

Nicolae Roșianu

A DOUA CONSFĂTUIRE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

Sub auspiciile Secției de științe filologice a Academiei Republicii Socialiste România și ale Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu", au avut loc la București, între 16 și 18 octombrie a.c., lucrările celei de-a doua consfătuiri de literatură comparată.

În prezența unui public numeros, format din cercetători, cadre didactice din învățământul universitar și mediu, reprezentanți ai presei literare, studenți, sesiunea de comunicări a fost deschisă de acad. Al. Rosetti, care în cuvîntul inaugural a salutat lucrările sesiunii, subliniind importanța organizării unei asemenea reuniuni la nivel național. Președintele primei ședințe, prof. Al. Dima, membru corespondent al Academiei, a vorbit apoi despre *Obiectivele comparatismului român*, referindu-se, printre altele, la stadiul actual și la noile direcții de dezvoltare a literaturii comparate în țara noastră, la însemnătatea consfătuirii de față în perspectiva participării la Congresul internațional de literatură comparată, ce urmează să aibă loc la Bordeaux în 1970, și remarcînd cu acest prilej necesitatea constituirii unui Comitet național de literatură comparată.

Interesul pe care literatura comparată l-a stîrnit în rîndul cercetătorilor și criticilor literari din București și din alte centre ale țării (Cluj, Iași, Timișoara) a fost dovedit de numărul mare de comunicări înscrise și prezentate la consfătuire. Cele 48 de comunicări susținute au fost axate în jurul unor probleme majore din studiul literaturii comparate, ca raporturi literare, paralelisme, influențe, motive, cercetări stilistice, sociologie literară, precum și comunicări de mai mare generalitate, privind probleme cu caracter de ansamblu și perspectivă ale studiului comparat al literaturii și aspecte ale comparatismului român.

Ponderea în cadrul consfătuirii au deținut-o comunicările tratînd despre problema raporturilor și influențelor între literaturi.

Despre raporturile literaturii române cu alte literaturi s-au ocupat comunicările prezentate de Dan Mănucă (*Ion Tăutu și Volnay*) care a căutat să stabilească o familie spirituală între autorul meditațiilor preromantice pe tema ruinelor și traducătorul său în românește; Mihai Mitu („*Țiganiada*" *lui Ioan Budai-Deleanu și literatura iluministă polonă*), interesantă prin situarea acestui corifeu al Școlii ardelene în zona culturală a formației sale intelectuale; Aurel Sasu (*Eminescu și romantismul francez*), contribuție originală privitoare la receptarea romanticilor francezi în poezia lui Eminescu; Grigore Tănăsescu (*Eminescu și Goethe*); Liviu Rusu (*Maiorescu și Hegel*). Autorul, care a adus o contribuție însemnată la acțiunea de reconsiderare a lui T. Maiorescu în dezvoltarea criticii românești, a încercat în prezenta comunicare să elucideze problema controversată a hegelianismului lui Maiorescu, arătînd originalitatea poziției criticului român, care nu este hegelian, deși l-a cunoscut pe filozoful german; Margareta Dolinescu (*Implicații franceze și italiene în opera poetică a lui Duiliu Zamfirescu*); Cornelia Ștefănescu (*Momente zoliste în literatura română*), contribuind la marcarea particularităților

naturalismului românesc; Mircea Popa (*André Gide și literatura română*). În cadrul aceleiași teme mari a receptării literaturilor străine în România au fost incluse și comunicările prezentate de Ion Brăescu (*V. Hugo văzut de istoricii literari români*), intervenție interesantă pentru diferențierea prismelor de apreciere a romanticului francez la noi; Victor Iancu (*Receptivitatea literaturii române față de cultura germană*), care stabilește etapele și momentele influenței și receptării culturii germane în țările române, arătînd specificitatea înrîuririi culturii germane în raport cu cea franceză, David Gyula (*Problematica răspîndirii operei lui Petőfi în românește*) și M. Anghelescu (*Ismin și Isminia*), date noi despre traducerile românești din literatura universală de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, lucrare în proză ce propagă un nou stil sentimental și psihologia eroului preromantic.

Un alt grup de comunicări s-au referit la influența și receptarea literaturii române în alte literaturi. Studiul lui V. Gr. Chelaru despre *D. Bolintineanu și Ivan Vazov : elemente românești în opera poetului bulgar* și studiul lui C. Barborică despre *Eminescu și Krasko* au arătat, printr-o cercetare pertinentă și documentată, că problema influențelor culturale între țările din zona sud-est și central europeană este un domeniu de realizare a unor studii fructuoase, cu atît mai mult cu cît pînă acum a fost destul de puțin frecventat. Aceluiași grup de lucrări îi aparține și comunicarea lui Huba Mozes (*Metamorfoza „Glossei" la Eminescu, Dsido și Szábedi*) care, pornind de la studiul variantelor în manuscris ale *Glosei*, semnalează date inedite despre traducerile maghiare din Eminescu și comunicarea *Ion Creangă în versiune engleză*, de Ileana Verzea, care prin analiză de traducere s-a străduit să arate posibilitățile de receptare ale unor mari scriitori români în limbi de circulație mondială.

În cadrul aceleiași mari teme a raporturilor și influențelor între literaturi s-au încadrat comunicările privitoare la relațiile culturale dintre alte țări. Comunicarea *Despre eposul sîrbo-croat și chansons de geste*, a Victoriei Frîncu, a stabilit punctele de paralelism și eventualele influențe. I. C. Chițimia a prezentat o erudită comunicare despre *Aspecte ale fabulei mediteraneene esopice în unele literaturi*, monografie miniaturală a evoluției acestei specii într-o anumită zonă geografică, dezvăluind filiera fabulei în literatura europeană, etapele de transformare și recreare a ei prin contribuția originală a literaturii populare. *Romanul iugoslav contemporan în context european* a fost titlul comunicării Voislavei Stoianovici, interesantă prin subliniera particularităților unor romancieri sîrbo-croați mai puțin cunoscuți la noi. Discuțiile s-au declarat în favoarea unei încadrări mai largi a acestor romancieri în aria dezvoltării romanului european.

O a doua mare problemă în jurul căreia s-au axat foarte multe comunicări a fost paralelismul literar, problemă cu o capacitate de cuprindere generoasă, ce poate include cercetări în cadrul aceleiași literaturi sau, în special, între diverse literaturi, referitoare la tratări comune, problematici majore, apropieri speculative, afinități elective. Comunicările despre paralelisme literare au fost susținute de L. Bîrăescu (*Sainte-Beuve privit de Proust și G. Călinescu*), N. Zega (*Nuvelistica lui Turgheniev și Guy de Maupassant*), Mircea Vaida (*Eminescu și Kalidasa*), o apropiere făcută cu inteligență critică între motivul din Călin (basmul în proză și cel versificat și poem) și *Sakuntala*; Ion Petrică („*Țăranii*" *lui Reymont și „Ion" al lui Liviu Rebreanu*), care a subliniat inexistența vreunei influențe a romancierului polon asupra lui Rebreanu; M. Novicov (*Esenin și poezia secolului XX*), determină, pe baza analizei trăsăturilor caracteristice ale poeziei lui Esenin — modernitate, actualitate, lupta dintre idilic și elegiac, frămîntare psihică între calm și neastîmpăr — locul poetului în mișcarea socială și literară a timpului, originalitatea lui în contextul poeziei secolului nostru. Michaela Șchiopu, care, cu sensibilitate critică, a analizat o categorie etică în concepția a doi scriitori contemporani (*Eroii purității moderne la Hesse și Kazantzakis*) și, în sfîrșit, Roxana Sorescu, cu o paralelă dintre *Blaise Pascal și Tudor Arghezi*, dovedind subtilitate analitică, într-un eseu speculativ. Eventuala înrudire psihică între cugetătorul de la Port-Royal și poetul *Cuvintelor potrivite* a suscitat discuții.

Secțiunea comparatisticii, atît de controversată de teoreticienii literaturii, Stoffgeschichte sau istorie motivelor, a fost și ea bogat ilustrată la această consfătuire prin comunicările: *Motivul infernului în literatura română* a Doinei Graur, o trecere în revistă a acestui motiv într-o seamă de opere literare românești, în care infernul apare ca temă, motiv, termen sau stare de spirit. Autoarei i s-a recomandat o mai strictă delimitare a motivului studiat. *Tendințe noi în poeziile închinate exilului lui Ovidiu*, în care G. Szábo a prezentat poezii moderne, românești și maghiare, referitoare la Ovidiu. *Moartea Cosmosului în filozofia stoică și în tragedia „Hercules Oetaeus"* a lui Gh. Ceaușescu a marcat o diferențiere critică între același motiv la stoici și în filozofia latină; *Motivul Don Quijote în poemul „Trei viteji"* a Medeei Freiberg, căutînd să detecteze posibile înrîuriri ale eposului cervantesc la Budai-Deleanu; *Motivul faustic în literatura română* de Hertha Perez; *Motivul „Mazeppa" în literatura romantică* de Stan Velea, comunicare ce a analizat circulațiile motivului în opera lui Byron, Hugo, Pușkin și Slovacki, stabilind genul proxim și diferențele specifice și dovedind astfel că tematologia este o ramură comparatistă productivă; *Motivul „stelei care s-a stins" în literatura română și germană* de Horst Fassel și *Motivul dublului la Dostoievski și Poe* a Simonei Popescu, care a determinat, printr-o încercare de psihanaliză, caracteristicile dedublării personajelor la autorii amintiți.

Un număr de comunicări închinate problemelor de sociologie literară a dovedit interesul cercetătorilor noștri pentru această atît de actuală ramură a științei literaturii. Cele patru comunicări au fost *Mărturii despre circulația unor cărți străine în Transilvania la sfîrșitul sec. 18* de Elena Stan și Ana Ciurdariu, *Circulația unor cărți franceze în a doua jumătate a secolului XIX*, de Engel Carol, *Traducere și remodelare în iluminismul român*, de Alex. Duțu, unde se elucidează unele aspecte ale procesului de asimilare culturală în prag de două secole, oferind o mai bună cunoaștere acestei faze hotărîtoare în literatura română și clarificării structurii mentale din societatea română și *„Cerere" și „ofertă" în determinarea profilului traducerilor de la jumătatea veacului trecut* de Paul Cornea, insistînd asupra stării conflictuale dintre programele „îndrumătorilor" și opțiunile „publicului" și rezolvarea ei periodică printr-un continuu flux și reflux al traducerilor ieftine și al celor de prestigiu, marcînd rolul „Daciei literare" în restructurarea raportului dintre traduceri și literatură.

Două dintre comunicările sesiunii au folosit criteriile stilistice în studiul comparat al literaturii. Este vorba de studiul lui Leon D. Levițchi despre *Temă și remă în balada populară engleză și română*, care prin analiza structurilor anaforice și epiforice ale baladei își propune stabilirea unor analogii și diferențieri între aceeași specie epică în două literaturi populare și erudita comunicare a lui P. Olteanu despre *Criterii stilistice în studiul comparat al literaturii omiletico-parenetice*, care aduce clasificări prețioase în definirea rolului lui Varlaam în dezvoltarea limbii române moderne.

Interesantă a fost și comunicarea *Cu privire la noțiunile de „Vormärz" și „pașoptism"*, în care autorul, H. Stănescu, a adus în discuție doi termeni acceptați de istoriografia literară ca denotînd aceeași perioadă în literatura română din Principate și literatura săsească din Transilvania.

Solitară, ca și lucrarea sus-menționată, prin tema dezbătută, comunicarea lui E. Manu despre *Ion Pillat comparatist* a fost apreciată pentru dezvoltarea unei laturi mai puțin cercetate a activității acestui poet de o remarcabilă cultură și cu preocupări pe tărîmul criticii.

În sfîrșit, cele opt comunicări generale rotunjesc prin dezbateri teoretizante lucrările acestei sesiuni. Ion Zamfirescu a vorbit despre *Raporturile posibile între literatura comparată și filozofia culturii*, oferind în felul acesta literaturii comparate o bază amplificată de integrare și un sistem lărgit de referințe, militînd totodată pentru deschiderea acestei discipline spre universalitate. Cornelia Bejenaru a analizat noile raporturi create între poet ca mesager și publicul cititor, într-o comunicare pe care și-o poate revendica și sociologia literaturii, *Poetul și publicul*. Studiul lui N. I. Popa despre *„Noua critică" franceză și literatura comparată* a

urmărit osmoza între estetica, critica şi istoria literară, pe de o parte, şi metodele comparatiste, pe de altă parte, remarcînd perspectivele ce se deschid în faţa literaturii comparate în lumina acestor noi conexiuni şi posibilitatea dezvoltării pe această bază a unei critici generale şi a unei filozofii a literaturii. Vera Călin în *Condiţii de dezvoltare a unei noi retorici* analizează permanenta tendinţă de transformare a codurilor şi arată că înseşi elementele cele mai şocante ale unei mişcări de avangardă, ce prin esenţă este antiretorică, se manierizează rapid, devenind expresiile unei noi retorici.

În *„Tentaţia modernului" în cultura italiană*, Nina Façon consideră momentele esenţiale ale culturii italiene drept o permanentă atracţie a înnoirii sau modernului, atitudini de frondă în faţa tradiţiei. Clio Mănescu în *Caracterul de constanţă şi varietate a structurilor mitice în circulaţia lor literară* reia în discuţie mult dezbătuta problemă şi structură a miturilor antice şi a recreării lor ca motive în planul producţiilor literare, R. Hîncu se ocupă de contemporaneitatea ideilor şi principiilor antichităţii greceşti în comunicarea sa despre *Permanenţe ale esteticii eline*, iar A. Kovacs analizează *Raportul între tipul social şi psihologic în literatură*.

În afara prezentării de comunicări, consfătuirea a fost îmbogăţită de o vie şi aprinsă participare la discuţiile care au urmat fiecărei din cele şase şedinţe ale sesiunii. Au vorbit, făcînd comentarii pe marginea comunicărilor, ridicînd probleme de principiu şi metode, oferind sugestii de îmbunătăţiri, apreciind reuşita multor studii prezentate, cercetători, profesori din învăţămîntul universitar şi liceal, redactori ai revistelor literare, critici, poeţi. Astfel, la discuţii au participat: Al. Dima, L. Rusu, N. I. Popa, M. Novicov, I. Zamfirescu, I. C. Chiţimia, V. Iancu, P. Cornea, S. Velea, P. Olteanu, M. Vaida, Al. Săndulescu, R. Hîncu, V. Gr. Chelaru, Gr. Tănăsescu, I. Petrică, A. Sasu, A. Kovacs, P. Strihan, Elena Beran, Cornelia Bejenaru, D. Grigorescu, M. Vasile.

În încheierea lucrărilor sesiunii Al. Dima a făcut cîteva observaţii cu caracter general despre tematica comunicărilor, nivelul ştiinţific al consfătuirii, subliniind larga participare a centrelor universitare din ţară la comunicări şi dezbateri, remarcînd însă sprijinul destul de precar al presei şi criticii literare şi exprimîndu-şi încrederea în progresul comparatismului român şi în dezvoltarea lui fructuoasă, în pas cu cele mai izbutite realizări pe plan mondial.

Prin numeroasa participare la sesiune cu comunicări şi discuţii, această a doua conferinţă de literatură comparată a marcat un adevărat pas înainte spre noi împliniri în domeniul comparatisticii româneşti.

Ileana Verzea

A V-A SESIUNE A SOCIETĂŢII INTERNAŢIONALE LENAU

În zilele de 14—17 septembrie 1969 au avut loc la Timişoara, la invitaţia Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România, adunarea generală şi sesiunea anuală a Societăţii internaţionale Lenau.

Întemeiată în anul 1964, în orăşelul austriac Stockerau, din vecinătatea capitalei austriece, din iniţiativa unui grup de admiratori ai poeziei lui Lenau, Societatea şi-a propus să activeze în direcţia răspîndirii operei poetului şi prin aceasta să contribuie la întărirea legăturilor culturale dintre popoarele Europei, cu deosebire între acelea care revendică moştenirea poetică a marelui şi îndureratului liric.

Deşi fiinţează numai de 5 ani, Societatea s-a afirmat printre multele asociaţii de acest gen printr-o activitate susţinută şi fructuoasă. La Stockerau, locul de popas al familiei Lenau timp de cîţiva ani (1818—1822), unde poetul a scris primele sale versuri, există o bogată arhivă şi bibliotecă, conţinînd manuscrisele poetului, documente ale familiei, precum şi publi-

cații consacrate studierii vieții și operei liricului austriac. Totodată, prin grija unui comitet de redacție apare anual un *Lenau-Almanach*, cuprinzînd comunicările susținute la sesiunea precedentă, precum și publicația trimestrială *Lenau-Forum*, consacrată cu precădere studierii comparatiste a operei poetice a lui Lenau, ecourilor ce le-a avut în lume, ca și raporturilor culturale și literare între Austria și celelalte țări, în decursul timpurilor. Societatea a inițiat și publicarea unei serii de monografii despre scriitorii marcanți din țările bazinului dunărean și are în programul ei elaborarea unei ediții critice, complete, a operelor lui Lenau.

Demnă de reținut este și acțiunea de editare a unor volume bilingve, care conțin cele mai valoroase traduceri din Lenau, efectuate în diferite țări. România are cinstea de a figura în fruntea seriei cu o *Antologie bilingvă* — în text paralel german-român. Lucrarea este rodul strădaniei a două cercetătoare, lect. univ. dr. Sevilla Răducanu și Dorothea Sassu. Această antologie consemnează la loc de frunte traducerile din Lenau ieșite din pana lui Eminescu: *Foaia veștedă* (Das dürre Blatt) și *Stai deasupra-mi* (Bitte). Genialul poet român, în ochii căruia — după mărturia lui T. V. Ștefanelli — Lenau era unul din poeții predilecți, intenționa să traducă poemul fragmentar al acestuia — *Faust*, pe care îl socotea, în anumite privințe, superior capodoperei lui Goethe.

Nu lipsesc din *Antologie* nici tălmăcirile junimiștilor Miron Pompiliu și Dimitrie Petrino, acesta din urmă cu fragmente din *Albigenzii*, și nici cele ale suavului liric Șt. O. Iosif.

Dintre traducerile mai recente, semnalăm valoroasa versiune integrală a marelui poem *Albigenzii*, datorată lui V. Tulbure.

Prezența lui Lenau în literatura română, pe calea traducerilor și prin intermediul studiilor ce i s-au consacrat, afinitățile recunoscute cu Eminescu și împrejurarea că poetul s-a născut pe teritoriul patriei noastre, în com. Lenauheim, lîngă Timișoara, au determinat Comitetul de conducere al Societății să propună organizarea acestei sesiuni în țara noastră.

Lucrările sesiunii au stat sub semnul adîncirii prieteniei între popoare, prin mijlocirea poeziei, sub semnul relațiilor umaniste între națiuni — *Poesis-Humanitas* — tutelate de geniul celor doi poeți: Lenau și Eminescu.

Invocînd aceste două genii poetice, nu se poate să nu ne referim la un fapt ce interesează și istoria noastră literară. Se știe că Mite Kremnitz, relevînd incontestabile similitudini temperamentale, l-a caracterizat pe Eminescu „un Lenau al României". Nu mai puțin semnificativă este însă și analiza operei și personalității făcută — în paralel — de subtilul literat român, militantul pe tărîm social-politic Raicu Ionescu-Rion. Semnatarul acestor rînduri a relevat că Ionescu-Rion, într-o conferință ținută la Tîrgoviște în anul 1895, este primul care a supus unei analizei multilaterale afinitățile dintre cei doi poeți. Istoria literară este chemată să facă un act de dreptate, în sensul stabilirii priorității publicistului român menționat mai sus, știut fiind că articolul în chestiune al scriitoarei germane a văzut lumina tiparului posterior, în anul 1910, în coloanele publicației „Preussische Jahrbücher".

Sesiunea s-a bucurat de participarea unui număr de 80 de delegați, reprezentînd țări ca: Austria, Republica Socialistă România, Franța, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R.D.G., R.F.G., R. S. F. Jugoslavia etc.

Comunicările susținute de specialiștii de la noi și de peste hotare au avut darul să arunce o lumină nouă asupra operei și personalității artistice a lui Lenau, să dezbată problemele actuale suscitate de studierea creației lui, fără a ocoli și alte aspecte a căror cercetare poate configura mai exact climatul social-politic și spiritual în care a creat poetul și condițiile receptării operei lui în lume.

După cuvintele de salut rostite de gazde și de oaspeți și după raportul anual prezentat de Secretarul general al Societății, Dr. Nikolaus Britz, animatorul Sesiunii, a urmat expunerea unui număr de 11 comunicări științifice.

Delegația română a deschis seria comunicărilor prin prof. L. Rusu de la Cluj, care a înfățișat participanților *Spiritul și caracterul literaturii române*, într-o expunere amplă și docu-

mentată, menită să releve trăsăturile esențiale ale geniului poporului nostru reflectat în literatură. Lect. univ. dr. Sevilla Răducanu a prezentat *Opera lui Lenau în România*, pe baza unui bogat material documentar, secondată de comunicarea susținută de Dorothea Sassu privind *Răspîndirea în România a traducerilor din opera lui Lenau*. Prof. Victor Iancu, din Timișoara, a expus o interesantă comunicare despre *Lenau și spiritul austriac*, în contextul relațiilor social-politice din fosta monarhie austro-ungară. Semnatarul acestor rînduri a încercat, în comunicarea despre *Dorul — Sehnsucht la Eminescu și Lenau*, să releve structuri poetice comune în creația celor doi lirici, analizînd aspectele esențiale ale acestui *Urwort romantic*, atît de caracteristic ambilor poeți. Un alt membru al delegației române, criticul N. Balotă, a trasat etapele și a marcat spiritul în care a fost receptat *Rilke în literatura română*. Cu deosebit interes a fost primită comunicarea, bogată în date socio-geografice și biografice, prezentată de poetul timișorean Franz Liebhard, despre *Familia Lenau în Banat*.

Dintre contribuțiile delegaților străini remarcăm expunerea dr. Gerhard Neumann de la universitatea din Freiburg i.B. (R.F.G.) intitulată *Lenau și epigrama*, cu referiri ample la evoluția acestei specii literare în cadrul literaturii germane și europene, cea despre *Elemente romantice în germanistica din perioada romantismului*, susținută de prof. dr. Miljan Mojášević — Belgrad — precum și comunicarea prof. dr. Mieczyslav Urbanowicz, reprezentînd universitatea din Wrocław (Polonia), despre *Thaddäus Rittner și literaturile poloneză și austriacă*, în care s-au relevat particularitățile operei acestui scriitor.

Un merit notabil, în asigurarea unui climat cu adevărat științific, l-au adus în dezbateri erudiții germaniști care au condus ședințele : prof. dr. Wolfgang Martens, eminentul germanist de la universitatea din Münster i.W. (R.F.G.), conducătorul unui seminar special Lenau, prof. dr. Elemir Terray, șeful catedrei de limbi germanice și nordice de la universitatea din Bratislava (R. S. Cehoslovacă), docent dr. Antal Mádl — Budapesta, președintele în funcțiune al Consiliului științific al Societății, prof. dr. Ștefan Binder de la universitatea din Timișoara.

Toți participanții au fost unanimi în a recunoaște că ceea ce asigură viabilitatea operei lui Lenau este — în primul rînd — „idealul ei umanist și democrat", valoarea mesajului artistic transmis generațiilor de acest *poeta humanissimus:* „Nu exagerez deloc — spunea în acest sens secretarul general al Societății, dr. Nikolaus Britz — cînd îmi exprim convingerea că toți delegații se întorc acasă îmbogățiți, atît sufletește, uman — cît și din punct de vedere științific".

Nu putem încheia această succintă prezentare a lucrărilor celei de-a V-a Sesiuni a Societății internaționale Lenau fără a releva aportul considerabil adus la buna desfășurare a dezbaterilor și festivităților, prilejuite de *zilele Lenau*, de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România, de municipalitatea timișoreană și de entuziaștii locuitori ai comunei Lenauheim, unde a avut loc un pelerinaj la monumentul poetului și la casa memorială ce-i poartă numele.

Cuvinte de înaltă apreciere se cuvin neobositului președinte al Asociației, Iosef Wondrak, care trăgînd concluziile zilelor festive Lenau sublinia, în consensul unanim al delegaților străini : „Adunarea generală și Sesiunea anuală a Societății noastre, ținute la Timișoara, reprezintă o lărgire însemnată a ariei de cunoaștere științifică a operelor lui Lenau, față de toate manifestările precedente. Referatele prezentate în legătură cu creația poetică a lui Lenau stîrnesc admirația și stima noastră, un merit deosebit în această direcție revenind literaților din România, țara natală a lui Lenau".

Grigore Tănăsescu

SUMARUL TOMULUI 17 (nr. 1—4, 1968) AL „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ"

Întocmit de Barbu Cioculescu

Istorie literară română

ANTONESCU, GEORGETA, *Iosif Vulcan şi Teatrul Naţional din Bucureşti. Şase scrisori către Nicolae Densuşianu*, nr. 1, p. 143—148.

BOGDAN, DAMIAN P., *13 file inedite din cel de-al doilea arhetip al* **Învăţăturilor lui Neagoe Basarab**, nr. 3, p. 487—497.

BOROIANU, C., *Cînd a fost scrisă cronica lui Neculce*, nr. 4, p. 673—677.

BUCUR, MARIN, *Semnificaţia antiistorismului lui Mihail Dragomirescu*, nr. 2, p. 265—273.

CHIŢIMIA, I. C., *Un basm necunoscut înregistrat în secolul al XVIII-lea*, nr. 1, p. 109—118.

CHIŢIMIA, I. C., *Transilvania în coordonatele sale istorico-folclorice*, nr. 4, p. 579—586.

CIOCULESCU, ŞERBAN, *E. Lovinescu*, nr. 3, p. 411—414.

CONSTANTINESCU, ILEANA, *Traduceri româneşti în limba engleză*, nr. 2, p. 327—338.

CORNEA, PAUL, *O scrisoare a lui I. Ghica atribuită greşit lui M. Kogălniceanu, şi în genere despre problemele paternităţii literare*, nr. 1, p. 31—37.

CORNEA, PAUL, *Originalitate naţională şi influenţe străine în epoca paşoptistă*, nr. 2, p. 243—254.

DIMA, AL., *La cincantenarul Unirii*, nr. 4, p. 575—577.

DIMA, AL., *Barbu Delavrancea — profilul operei*, nr. 4, p. 587—592.

DUŢĂ, MARCEL, *Problematica modernă a teatrului şi teatrul românesc actual* II. *Teatrul absurdului*, nr. 4, p. 633—652.

HUSAR, AL., *Cultura lui Coşbuc*, nr. 2, p. 255—264.

ION, ANGELA, *Nicolae Iorga şi literatura franceză*, nr. 3, p. 429—443.

LAZĂR, MONICA, *Motivul tainei în proza lui V. Voiculescu*, nr. 2, p. 303—311.

MĂNUCĂ, DAN, *Sadoveanu la Iaşi. Fragmente documentare*, nr. 3, p. 525—529.

MANU, EMIL, *Pe urmele Ciocoilor noi*, nr. 4, p. 678—681.

MUNTEAN GEORGE, *G. Călinescu şi artele*, nr. 3, p. 415—428.

NETEA VASILE, *Ilarie Chendi. Începuturile literare şi publicistice. I. Epoca sibiană*, nr. 2, p. 285—301.

OPRIŞAN, I., *M. Sadoveanu şi specificul naţional. (Date inedite)*, nr. 3, p. 523—525.

PĂCURARIU, D., *Corespondenţă inedită: Al. Odobescu; B. P. Hasdeu*, nr. 3, p. 499—505.

PĂCURARIU, D., *Aspecte ale clasicismului românesc. C. Conachi, B. P. Momuleanu, Iancu Văcărescu, I. Budai-Deleanu*, nr. 2, p. 203—217.

PHILIPPIDE, ALEXANDRU, *Academicianul Mihai Beniuc a împlinit 60 de ani*, nr. 3, p. 481—485.

PIPPIDI, ANDREI, *Cu prilejul unei ediţii recente a scrierilor lui C. Negri*, nr. 1, p. 149—157.

PILLAT, DINU, *Evoluţia poeziei lui Ion Barbu*, nr. 3, p. 445—466.

PERVAIN, IOSIF, *„Biblioteca românească" — 1821*, nr. 4, p. 653—671.

PIRU, ELENA, *Al. Odobescu (III)*, nr. 2, p. 339—346.

POPA, MIRCEA, *Octavian Goga și societatea „Astra"*, nr. 3, p. 517—523.
POPA, N. I., *100 de ani de la moartea lui Costache Negruzzi*, nr. 4, p. 593—605.
RUSU, LIVIU, *Locul romantismului românesc în cadrul romantismului european*, nr. 1, p. 11—17.
SANDU, VASILE, *Publicistica lui B. P. Hasdeu* (I), nr. 1, p. 61—75.
SĂNDULESCU, AL., *50 de ani de la moartea lui Delavrancea. Ut pictura poesis*, nr. 2, p. 219—226.
SMIRNOV, NOE, *Teatrul lui Ștefan Petică*, nr. 1, p. 39—59.
STOICA, ION, *Biblioteca lui Titu Maiorescu*, nr. 4, p. 621—631.
STREINU, VLADIMIR, *Mihail Dragomirescu și „Critica științifică"*, nr. 3, p. 399—409.
VASILIU, AUREL, *Garabet Ibrăileanu și Transilvania în lumina unor noi documente*, nr. 1, p. 157—161.
ZALIS, HENRI, *În universul lui Tudor Vianu (Corespondența)*, nr. 1, p. 119—141.
ZUB, AL., *O schiță de moravuri a lui M. Kogălniceanu necunoscută (1860)*, nr. 3, p. 511—515
* * * *A existat Coana Chirița?*, nr. 3, p. 515.

Teorie literară

* * * *Perspective și îndatoriri*, nr. 1, p. 5—10.
CIOCULESCU, BARBU, *Tendințe și caracteristici ale liricii actuale*, nr. 3, p. 464—479.
OPRESCU, EUGENIA, *Tradiție și inovație*, nr. 4, p. 613—620.
STANCU, ILIN, *Fragmentarium*, nr. 1, p. 161—166.
VIANU, TUDOR, *Lirismul românesc și psihologia popoarelor*, nr. 3, p. 507—509.

Literatură universală și comparată

CONDEESCU, N. N., *Gustave Lanson. În legătură cu o culegere a unora din studiile sale*, nr. 2, p. 275—284.
DIMA, AL., *Spre o istorie a literaturilor europene*, nr. 3, p. 393—398.
NOVICOV, MIHAI, *Centenarul nașterii lui M. Gorki. Gorki și literatura secolului XX*, nr. 1, p. 91—108.
NOVICOV, MIHAI, *150 de ani de la nașterea lui Karl Marx. Marxismul și literatura*, nr. 2, p. 227—242.
OPRESCU, EUGENIA, *Bernardin de Saint-Pierre și Abatele Prévost în România*, nr. 1, p. 77—89.
PAPENBROCK, JÜRGEN, *Surrealismus und Tradition im Werk Paul Eluards*, nr. 4, p. 607—612.
PÂRVULESCU, TITUS, *Ecouri italiene despre Coșbuc*, nr. 3, p. 516—517.
VELEA, STAN, *Trecutul Poloniei în romanele lui Sienkiewicz*, nr. 2, p. 313—326.

Folclor

NIȘCOV, VIORICA, *Note privind aspecte funcționale ale colindei*, nr. 1, p. 19—29.

Recenzii

BÎRLEA, O., *Poveștile lui Ion Creangă*, nr. 3, p. 531—533 (*Simona Popescu*).
CIOCULESCU, ȘERBAN, *I. L. Caragiale*, nr. 2, p. 356—359 (*Marcel Duță*).
CZACHOWSKA JADWIGA, *Gabriela Zapolska, Monografie bibliografică*, nr. 1, p. 167—169 (*Stan Velea*).
DIMA, AL., *Conceptul de literatură universală și comparată*, nr. 2, p. 347—349 (*Michaela Schiopu*).

ELIOT, T. S., *De la poésie et de quelques poètes. Aux éditions du Seuil*, Paris, nr. 1, p. 173—175 (*Marin Bucur*).

GOGOL, N. V., *Taras Bulba*, nr. 4, p. 687—691 (*Stan Velea*).

* * * *Literatura pașoptistă în lumina istoriografiei literare de peste hotare*, nr. 2, p. 349—356 (*Paul Cornea*).

MURĂRAȘU, D., *Comentarii eminesciene*, nr. 2, p. 361—362 (*Roxana Sorescu*).

MUHAŘOVSKY, J., *Studii de estetică*, nr. 2, p. 371—375 (*Simona Popescu*).

OARCĂSU, ION, *Oglinzi paralele*, nr. 2, p. 367—371 (*Mioara Apolzan*). *O nouă carte despre creația lui Eminescu apărută în U.R.S.S.*, nr. 4, p. 683—687 (*Mihai Novicov*). *O culegere de texte extrase din studiile formaliștilor ruși*, nr. 3, p. 534—544 (*Mihai Novicov*).

PAPASTATE, C. D., *Traian Demetrescu*, nr. 2, p. 359—361 (*Emil Manu*).

* * * *Studii de folclor și literatură*, E.P.L. 1967, nr. 2, p. 362—365 (*Iordan Datcu*).

* * * *Teatrul american contemporan*, 1967, vol. I și II, nr. 1, p. 169—173 (*Ileana Constantinescu*).

TIMOC, SANDU CRISTEA, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 2, p. 365—367 (*I. Oprișan*).

TROUSSON, RAYMONDE, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, nr. 2, p. 375—378 (*Gh. Ceaușescu*).

ZAMFIRESCU, DAN, *Studii și articole de literatură română veche*, nr. 4, p. 691—695 (*I. C. Chițimia*).

Revista Revistelor

Revista „Tomis", numerele 1—10/1967, nr. 1, p. 177—180 (*Barbu Cioculescu*).

* * * „Литературна мисъл" („Gîndirea literară"), Sofia nr. 1—6/1966, nr. 1, p. 181—184 (*Elena Siupiur*).

* * * *Les Nouvelles Littéraires* (noiembrie—decembrie, 1967), nr. 2, p. 378—380 (*Al. Săndulescu*).

Cronica

Congresul de literatură comparată de la Belgrad, nr. 1, p. 185—187 (*Stan Velea*).

* * * *O sesiune științifică jubiliară la Moscova: „Marea Revoluție Socialistă din Octombrie și literatura universală*, nr. 1, p. 187—190.

* * * *Centenarul Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România*, nr. 1, p. 190—192 (*B.C.*).

* * * *Activitatea Institutului de istorie și teorie literară „George Călinescu" pe anul 1967*, nr. 2, p. 381—383 (*Gh. Ceaușescu*).

* * * *Activitatea secției de istorie literară și folclor de la Centrul de lingvistică, istorie literară și folclor din Iași în 1967*, nr. 2, p. 383—384 (*Gabriela Drăgoi*).

* * * *Activitatea secției de istorie literară din Institutul de lingvistică și istorie din Cluj pe anul* 1967, nr. 2, p. 384—386 (*Mircea Popa*).

In memoriam

Nicolescu, G. C., nr. 2, p. 387—388 (*Al. Dima*).

Bibliografie, nr. 3, p. 545—569, nr. 4, p. 697—716 (*Ion Stoica și Mihail Vatan*).

Sumarul tomului 16 (numerele 1—4/1967) al „Revistei de istorie și teorie literară", nr. 1, p. 193—196 (*Barbu Cioculescu*).

SUMARUL TOMULUI 18 (nr. 1—4, 1969) AL „REVISTEI DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ",

Întocmit de Barbu Cioculescu

Istorie literară română

BAICULESCU, GEORGE, *Al. Odobescu despre poetul latin Ovidiu*, nr. 1, p. 93—106.

BOROIANU, C., *În legătură cu datarea cronicii lui Neculce*, nr. 4, p. 691—694

BUCUR, MARIN, *Corespondenţă inedită Ovid Densusianu — Gaston Paris*, (I), nr. 2, p. 257—265.

BUCUR, MARIN, *Corespondenţă inedită Ovidiu Densusianu — Gaston Paris şi Paul Mayer*, (II) nr. 4, p. 677—686.

BUCUR, MARIN, *Vasile Alecsandri şi Mihail Kogălniceanu, membri la Société Orientale de France*, (1848), nr. 4, p. 695—697.

CEAUŞESCU, GH., *Eugen Lovinescu şi antichitatea clasică*, nr. 1, p. 27—31.

CEAUŞESCU, GH., *Viziunea eminesciană asupra istoriei în poemul „Memento mori"*, nr. 4, p. 605—612.

CIOCULESCU, BARBU, *25 de ani de la moartea poetului Ion Minulescu*, nr. 2, p. 197—202.

CORNEA, PAUL, *Asupra unor scrieri inedite ale lui Grigore Alexandrescu*, nr. 1, p. 85—91.

DIMA, AL., *70 de ani de la naşterea lui G. Călinescu, ctitorul Institutului de istorie literară*, nr. 2, p. 193—195.

DIMA, AL., *La aniversare (un sfert de veac de la Eliberare)*, nr. 3, p. 379—382.

DIMA, AL., *Chiţimia, I. C., Cornea, Paul, Todoran, Eug., Dezbateri de istorie literară. În jurul volumului al II-lea al tratatului de* **Istorie a literaturii române**, nr. 2, p. 285—291.

DUMITRESCU, ION, *Sensul imaginii norilor din sonetul* **Treut-au anii**, nr. 3, p. 445—458.

DECUSARĂ, CRINA, *Din corespondenţa dintre Iulia şi Bogdan Petriceicu Hasdeu* (I), nr. 2, p. 267—275.

DRAGOMIRESCU, M. I., *G. Călinescu, originea şi anii de formare ca elev*, nr. 4, p. 629—648.

DUŢĂ, MARCEL, *Horia Lovinescu*, nr. 3, p. 476—484.

MANU, EMIL, *Ion Caraion*, nr. 4, p. 659—665.

MANU, EMIL, *Ovidiu Papadima la 60 de ani*, nr. 4, p. 687—689.

NIŢU, GH., *Ion Heliade Rădulescu — stilul polemic*, nr. 4, p. 587—595.

OPRESCU, EUGENIA, *Din manuscrisele lui G. Călinescu*, nr. 3, p. 483—512.

OPRIŞAN, I., *Corespondenţa Lucian Blaga* (I), nr. 1, p. 107—127.

OPRIŞAN, I., *Corespondenţa Lucian Blaga* (II), nr. 2, p. 277—284.

PAPADIMA, OVIDIU, *Bălcescu în literatură*, nr. 4, p. 567—574.

PILLAT, DINU, *Marin Sorescu*, nr. 3, p. 459—466.

PÎRVULESCU, ADRIAN, *Conştiinţă şi existenţă în opera lui Camil Petrescu*, nr. 3, p. 417—444.

RIZESCU, ANCA, *Eugen Lovinescu*, **Memorii**, nr. 1, p. 15—25.

SĂNDULESCU, AL., *Fănuş Neagu*, nr. 3, p. 467—475.

SORESCU, ROXANA, *Eugen Lovinescu sau limitele literaturii*, nr. 1, p. 5—13.

SOROHAN, ELVIRA, *Unele considerații despre teatrul lui N. Iorga*, nr. 2, p. 209—216.
TĂNĂSESCU, GRIGORE și NESTORESCU ANDREI, *Eminescu și Elada*, nr. 1, p. 43—55.
VELEA, STAN, *Trecutul eroic în creația lui G. Coșbuc*, nr. 4, p. 613—628.
VÎRGOLICI, TH., *D. Bolintineanu la „Poporul suveran"*, nr. 1, p. 57—68.
VÎRGOLICI, TH., *„Le Courrier du Dimanche" și activitatea ziaristului român Grégory Ganesco, în timpul realizării unirii Principatelor*, nr. 3, p. 513—516.
* * * *Îndemnuri deschizătoare de perspectivă*, nr. 1, p. 187—192.

Teorie literară

BUCUR, MARIN, *Clasicii — și unele ipostaze de interceptare critică*, nr. 3, p. 395—402.
COMOROVSKI, CORNELIA, *Inspirație istorică și paradox în teatrul contemporan*, nr. 2, p. 217—224.
ILIN, STANCU, *„Concepție individuală" și „Concepție colectivă" în istoria literaturii*, nr.1, p. 129—135.
MARCUS, SOLOMON, *Strategia personajelor* (II), nr. 4, p. 649—657.
NOVICOV, MIHAI, *Ideal și real în literatura contemporană*, nr. 3, p. 383—394.
PANAITESCU, VAL., *Asupra semnificației umorului*, nr. 2, p. 249—255.
SORESCU, ROXANA, *Vîrsta morală a romanului actual*, nr. 3, p. 403—408.
ZALIS, HENRI, *Evoluția literaturii și accidentele sincronismului*, nr. 3, p. 485—492.

Literatură universală și comparată

ANDREETTO, MIGUEL ANGEL, *Regionalismul geografic și literatura diferențiată din Argentina. Unicitatea literară a poemei* **Martin Fierro**, nr. 4, p. 581—585.
CHIȚIMIA, I. C., *Natura cosmică în concepția lui Jan Kochanowski și în opere similare din alte literaturi*, nr. 1, p. 33—42.
CONSTANTINESCU, ILEANA, *150 de ani de la nașterea lui Walt Whitman* (1819—1892), nr, 2, p. 203—207.
CORNEA, PAUL, *Cîte ceva despre activitatea romaniștilor cehoslovaci* nr. 2, p. 293—297.
DUMITRIU, GEORGETA, *Aspecte ale metodei narative în romanul lui Henry James*, nr. 2, p. 235—247.
SĂNDULESCU, AL., *Paul Zarifopol inedit*: **Clasicismul francez**, nr. 4, p. 667—675.
VELEA, STAN, *Teatrul lui Mrožek*, nr. 2, p. 225—234.

Folclor

CAROL, ENGEL, *Cîntece de lume românești în manuscrise maghiare din Transilvania*, nr. 1, p, 69—84.
TOPALĂ, MARIA ANA, *Noi realizări în folcloristica românească*, nr. 3, p. 409—416.

Recenzii

Antologia basmului cult, ed. Ion Șerb, nr. 3, p. 527—529. (*I. Oprișan*).
BÎRLEA, ION, *Literatura populară din Maramureș*, nr. 2, p. 319—320 (*Ovidiu Papadima*).
GIOVANNI, BIANCA A., *Il concetto di poesia in Giambattista Vico*, nr. 3, p. 553—554 (*Michaela Șchiopu*).
BIBERI, ION, *Poezia, mod de existență*, nr. 3, p. 535—537 (*Emil Manu*).
BULGĂR, GH., *Limbă română — sintaxa și stilistica*, nr. 3, p. 519—520 (*Emil Manu*).
BALACI, ALEX., *Studii italiene*, vol. IV, nr. 4, p. (*Michaela Șchiopu*), p. 713—720.
BODNĂRESCU, SAMSON, *Scrieri*, nr. 4, p. (*Eugenia Oprescu*), p. 699—701.
BURIÁNEK FR., *Un compendiu de literatură cehă modernă*, nr. 1, p. 147—150 (*Simona Popescu*).

CHAVES, JULIO CEZAR, *Itinerario de don Antonio Machado*, nr. 4, p. 707—709 (*Eugenia Popeangă*)
CIOCULESCU, ŞERBAN, *Viaţa lui I. L. Caragiale*, nr. 3, p. 538—541 (*Adriana Mitescu*).
Dicţionarul limbii poetice a lui Eminescu, nr. 3, p. 517—519 (*Marin Bucur*).
AL. DIMA: *Principii de literatură comparată*, nr. 4, p. 715—717 (*Dan Grigorescu*).
DONOGHUE, DENIS, *Cunoscători ai haosului. Idei despre ordine în poezia americană modernă*, nr. 3, p. 548—553 (*Ileana Constantinescu*).
Din lirica elină, în româneşte de Al. Andriţoiu şi Dimos Rendis, nr. 2, p. 320—322, (*Gh. Ceauşescu*).
DUŢU AL., *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700—1821). Studii şi texte*, nr. 3, p. 520—522 (*Tanaşoca Nicolae Şerban*).
ENESCU, RADU, *Franz Kafka*, nr. 2, p. 323—326 (*Apolzan Mioara*).
GARLAND, FRIENDSHIP'S, *Essays presented to Mario Praz on his Seventieth Birthday*, nr. 1, p. 150—154 (*Alex. Duţu*).
GARCIA, OLMOS FRANCISCO, *Cervantes en su época*, nr. 3, p. 556—559 (*Eugenia Popeangă*).
Istoria literaturii române, vol. II, nr. 1, p. 137—139 (*Gh. Bulgăr, C. G. Ursu*).
IVAŞCU, GEORGE, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*, nr. 2, p. 316—319 (*George Muntean*).
ISBĂŞESCU, MIHAI, *Istoria literaturii germane*, nr. 3, p. 546—548 (*Viorica Ionescu-Nişcov*).
LIHAČĚV, D. S., *Poetika drevnorusskoy literatury*, nr. 4, p. 704—706 (*Damian P. Bogdan*).
MAIOR, PETRU, *Scrisori şi documente inedite*, ed. Albu N., nr. 3, p. 525—527 (*Despina Tomescu*).
KOGĂLNICEANU, M., *Scrisori, note de călătorie*, nr. 2, p. 300—302, (*Al. Săndulescu*).
MANU, EMIL, *Prolegomene argheziene*, nr. 4, p. 709—710 (*Rodica Stein*).
MICU, D., *Lirica lui Lucian Blaga*, nr. 2, p. 306—309, (*Anca Rizescu*).
POMPILIU, MIRON, *Literatură şi limbă populară*, nr. 1, p. 139—141 (*Emil Manu*).
PILLAT, DINU, *„Mozaic istorico literar" şi „Ion Barbu"*, nr. 4, p. 701—703 (*George Muntean*).
PAPADIMA, OVIDIU, *Literatura populară română*, nr. 2, p. 309—313 (I. *Oprişan*).
OARCASU, ION, Prezenţe poetice, nr. 3, p. 534—535 (*Mioara Apolzan*).
* * * *O nouă monografie Swift*, nr. 2, p. 322—323 (*Virgil Nemoianu*).
RĂDULESCU, ELIADE I., *Opere*; *vol. I şi II, ed. V. Drîmba*, nr. 2, p. 299—300 (*Cătălina Velcu, lescu*).
ROSETTI, AL., *Cartea albă*, nr. 2, p. 304—305 (*Emil Manu*).
RICCIARDELLI, MICHELE, L'Arcadia di J. Sannazaro e di Lope de Vega, nr. 3, p. 554—556 (*Michaela Schiopu*).
Sociologia literaturii, reînnoirea unor vechi principii (pe marginea comunicării lui Erich Köhler. Les possibilités de l'interprétation sociologique, publicată în culegerea Littérature et société, 1967), nr. 3, p. 542—546 (*Roxana Sorescu*).
ŞTEFĂNESCU, CORNELIA, *Mihail Sebastian*, nr. 1, p. 141—143 (*Dinu Pillat*).
SONTAG SUSANE, *L'Œuvre parle*, nr. 1, p. 143—147, (*Marin Bucur*).
SPERANŢIA EUGENIU, *Iniţiere în poetică*, nr. 2, p. 314—316 (*Dorina Grăsoiu*).
TOMESCU MIRCEA, *Istoria cărţii româneşti*, nr. 2, p. 302—304 (*Despina Tomescu*).
VATAMANIUC, D., *Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut*, nr. 3, p. 523—525 (*Marin Bucur*).
VRABIE GH., *Folcloristica română*, nr. 3, p. 530—534 (*I. Oprişan*).
ZAIIS HENRI, *Romantismul românesc*, nr. 4, p. 711—713 (*Dorina Grăsoiu*).

Cronică

Consfătuirea de metodologie a istoriei şi criticii literare, nr. 2, p. 327—329, (*Vasile Marian*).
Sesiunea ştiinţifică festivă: Literatura română după 23 August, nr. 4, p. 719—720 (*Despina Tomescu*).
Bibliografie, nr. 1, p. 157—179, nr. 2, p. 331—371 (*Ion Sloica şi Mihai Vatan*).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată, Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ŞTREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II. **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**. Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal.** Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată.** Redactori responsabili: Al. Dima şi M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREŢU, G. Ibrăileanu — **Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. II, alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 1, P. 1—176

I. P. I. — c. 4125

43461

Lei 25.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 1, 1970

I 2745
A

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOM. 19
2
1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREŞTI, 1970

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 2, 1970

1936

(97)

COMITETUL DE REDACȚIE

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHITIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.– ; FF 20.– ; £ 0,10.

Toute commande de l'étranger sera adressée à CARTIMEX, Boîte postale 134–135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Căsuța poștală 134–135, București, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
București

I 2745
BIBLIOTECA ASTRA SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 19 1970 Nr. 2

U IAŞI 2022

SUMAR

CENTENARUL NAŞTERII LUI V. I. LENIN

Pag.

AL. DIMA, Scriitorii despre Lenin — Trăsături ale unui portret 183
M. NOVICOV, Lenin despre unele probleme ale dezvoltării literare în primii ani ai puterii sovietice 189
GEORGE MUNTEAN, Recitind texte de Lenin 211

Studii

AL. ZUB, În jurul unor însemnări inedite ale lui M. Kogălniceanu (1838—1839) 217
SIMONA POPESCU, F. X. Šalda, creator al criticii cehe moderne 231
STAN VELEA, Romanul lui J. Iwaszkiewicz 243

Puncte de vedere

ADRIANA MITESCU, Cîteva considerații asupra romanului românesc contemporan 253
MARIN BUCUR, „Spațiul literar" în universul uman — Maurice Blanchot 265

Profiluri

DORINA GRĂSOIU, Virgil Carianopol 273
SIMION BĂRBULESCU, Nichita Stănescu 279

Omagiu

* * * Werner Krauss la 70 de ani 287

Texte și documente

MARTA ANINEANU, Povestea lui Camaralzaman. Un episod necunoscut din *Halima* 291
CĂTĂLINA VELCULESCU, Ecouri ale călătoriei lui A. Demidoff în Principate 295

II.941

VASILE SANDU, Publicistica lui B. P. Hasdeu (II) 303
CRINA DECUSARĂ-BOCȘA, Din corespondența Iulia—B. P. Hasdeu, II. . . 311

Recenzii

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului* (*George Muntean*); EUGEN IONESCU, *Teatru*, 2 vol. (*Marcel Duță*); W. NOOMEN, J. A. G. TANS, *Literatura franceză* (*Gh. Bulgăr*); PIERRE DE BOISDEFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (1968), (*Marin Bucur*), SORIN ALEXANDRESCU, *William Faulkner* (*Roxana Sorescu*) 321

Cronică

Accesibilitatea operelor literare 333

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 2

SOMMAIRE

100e ANNIVERSAIRE DE LA NAISSANCE DE LÉNINE

Page

A. DIMA, Lénine vu par les écrivains — traits d'un portrait 183
M. NOVICOV, Lénine sur quelques problèmes du développement de la littérature pendant les premières années du pouvoir soviétique 189
GEORGE MUNTEAN, En relisant des textes de Lénine 211

Études

A. ZUB, Autour de quelques notes inédites de M. Kogălniceanu (1838—1839) 217
SIMONA POPESCU, F. X. Salda, créateur de la critique tchèque moderne 231
STAN VELEA, Le roman de J. Iwaskiewicz 243

Points de vue

ADRIANA MITESCU, Quelques considérations sur le roman roumain contemporain 253
MARIN BUCUR, „L'espace litteraire" dans univers humain — Maurice Blanchot 265

Profils

DORINA GRASOIU, Virgil Carianopol 273
SIMION BĂRBULESCU, Nichita Stănescu 279

Hommage

* * * Werner Krauss à 70 ans 287

Textes et documents

MARTA ANINEANU, L'histoire de Camaralzaman. Un épisode inconnu de *Halima* 291
CATALINA VELCULESCU, Echos du voyage de A. Demidoff dans les Principautés Roumaines 295

VASILE SANDU, L'activité journalière de B. P. Hasdeu (II) 303
CRINA DECUSARĂ-BOCȘA, De la correspondance Iulia—B. P. Hasdeu . . 311

Comptes rendus

OVIDIU BÎRLEA : *Metoda de cercetare a folclorului* (Méthode de recherche du folklore) (*George Muntean*) ; EUGEN IONESCU : *Teatru* (Théatre), tomes I—II (*Marcel Duță*) ; W. NOOMEN, J. A. G. TANS : *Literatura franceză* (La littérature française) (*G. Bulgar*) ; PIERRE DE BOISDEFFRE : *Une histoire vivante de la littérature française d'aujourd'hui*, 1968 (*Marin Bucur*) ; SORIN ALEXANDRESCU, *William Faulkner* (*Roxana Sorescu*). 321

Chronique

L'accessibilité des œuvres littéraires 335

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 2

СОДЕРЖАНИЕ

К столетию со дня рождения В.И. Ленина

Стр.

АЛ. ДИМА, Писатели о Ленине — черты одного портрета 183
М. НОВИКОВ, Ленин о некоторых вопросах литературного процесса в первые годы советской власти 189
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, Перечитывая ленинские работы 211

Статьи

АЛ. ЗУБ, Вокруг некоторых неизданных заметок М. Когэлничану (1838—1839) 217
СИМОНА ПОПЕСКУ, Ф. Кс. Шалда — создатель современной чешской критики 231
СТАН ВЕЛЯ, Роман Я. Ивашкевича 243

Точки зрения

АДРИАНА МИТЕСКУ, Некоторые соображения в связи с современным румынским романом 253
МАРИН БУКУР, Литература в внутреннем мире человека — Морис Бланшо 265

Литературные портреты

ДОРИНА ГРЭСОЮ, Вирджил Карианопол, НИКИТА СТЭНЕСКУ . . . 273
СИМИОН БЭРБУЛЕСКУ 279

Юбилей

* * * Вернер Краусс в 70 лет 287

Тексты и документы

МАРТА АНИНЯНУ, Сказка Камаралзамана. Неизвестный эпизод из *Халимы* 291
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Отклики на поездку А. Демидова в Княжества 295
ВАСИЛЕ САНДУ, Публицистика Б. П. Хашдеу (II) 303
КРИНА ДЕКУСАРЭ-БОКША, Из корреспонденции Юлии—Б. П. Хашдеу, II 311

Рецензии

ОВИДИУ БЫРЛЯ, *Метод исследования фольклора* (*Джеорджэ Мунтян*); ЕУДЖЕН ИОНЕСКУ, *Театр*, тт. I—II (*Марчел Дуцэ*); У. НУМЕН, И.А.Г. ТАУС, *Французская литература* (*Г. Булгэр*); Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, 1968 (*Марин Букур*); СОРИН АЛЕКСАНДРЕСКУ, *Вилльям Фолкнер* (*Роксана Сореску*) 321

Хроника

Доступность литературных произведений 335

SCRIITORII DESPRE LENIN

—Trăsături ale unui portret—

AL. DIMA

Înfățișăm în cele ce urmează, întemeiați pe un variat material de mărturii și opinii, răsfrîngerea omului și, în parte, a operei lui Lenin în conștiința a numeroși scriitori ai lumii, dintre care mulți i-au fost apropiați. Nu integrăm acestei reconstituiri expresivele considerații ale scriitorilor noștri, pentru motivul că ele necesită o tratare deosebită și amplă, care a și fost întreprinsă, cel puțin în linii mari, în diferite comunicări, conferințe sau articole de presă apărute de curînd. Multe din materialele pe care le datorăm unor scriitori străini, inclusiv sovietici, sînt în genere mai puțin cunoscute la noi și utilizarea lor aci va putea, prin urmare, trezi un interes mai susținut, aruncînd noi fascicule de lumină asupra impunătoarei personalități a lui Lenin.

Vor fi citați mai jos scriitori reprezentativi, ca, de pildă, Bernard Shaw, Romain Rolland, Theodor Dreiser, Henri Barbusse, Martin Andersen Nexö, Lion Feuchtwanger sau Rafael Alberti, aparținînd unor generații mai vechi și mai noi, dar și scriitori relativ mai puțin cunoscuți, ca italianul Giovanni Germanetto, englezul Ralph Fox, cehul Ivan Olbracht, sau Julius Fucik, maghiarul Andor Gábor. Vor apărea apoi, la rîndu-le, numele unor scriitori sovietici de seamă, din diferite generații, începînd cu cei mai vechi, un A. Serafimovici, un Demian Bednîi, un A. Lunacearski și mai ales Maxim Gorki, în sfîrșit Ilya Ehrenburg, Konstantin Fedin și alții. Cu mărturiile autorizate ale tuturor acestora vom încerca să schițăm aici portretul fizic și moral al lui Lenin, cîteva din marile lui concepții, însemnătatea lui mondială, așa cum o vedeau scriitorii amintiți.

★

Vom începe prin a reproduce o caracterizare de ansamblu a lui Bernard Shaw, militant socialist și el la sfîrșitul veacului trecut, care afirmase cu tărie : „În această etapă a istoriei, există numai un om de stat interesant :

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 183–188, BUCUREȘTI, 1970

numele lui e Lenin" [1], după care urmează o schiță a personalității acestuia, referindu-se îndeosebi la stilul lui revoluționar, în comparație cu cel al socialismului occidental.

Impresia covîrșitoare pe care Lenin o trezea în spiritul scriitorilor pornea chiar de la portretul lui fizic. A. Lunacearski îl descrie o dată surprinzînd cîteva trăsături expresive. El povestește că un sculptor a fost fermecat de frumusețea chipului sau a frunții care nu putea fi comparată decît cu cea a lui Socrate.

Ilya Ehrenburg va însemna, la rîndu-i, mai tîrziu, o observație cu același obiect : „Forma craniului era uimitoare : te obliga să te gîndești nu la anatomie, ci la arhitectură" [2]. Dar caracterizarea lui Lunacearski continuă : ochii lui Lenin impuneau prin expresivitate, reflectînd exprimarea gîndului, rîsul lui avea ceva din „sinceritatea copilului", surîsul lui apărea ca „subtil", uneori ironic, dar nu răutăcios. Întreaga lui ființă — spune Lunacearski — respira un aer părintesc și oglindea o iubire aprinsă pentru om. Englezul Herbert Wells, într-un articol, *Într-adevăr un om mare*, îi descrie impresionant masca mortuară, cu prilejul unei vizite la Moscova, în 1934. După ce-l cunoscuse viu, îl revede în Mausoleu pe „omul mic de statură" ; acum „chipul îi era palid, parcă de ceară, iar mîinile neliniștite zăceau calme", dar Wells distinge pe figura neînsuflețită „sinceritatea și curajul" marelui dispărut [3].

Ne apropiem astfel de portretul moral al marelui conducător, și scriitorii țin să sublinieze, mai întîi, răsunetul personalității lui Lenin în mase. Poetul maghiar Andor Gábor, fost luptător revoluționar el însuși, emigrînd în Rusia pînă la eliberarea țării sale, observă că fiecare muncitor dorea să aibă în apropiere un bust al lui Lenin. Muncitorilor sovietici le era profund cunoscută opera și activitatea politică a lui Lenin. Ei îl comparau uneori cu Marx, pe care-l considerau „prea savant" pentru ei, în timp ce pe Lenin îl înțelegeau cu ușurință. Același scriitor maghiar relatează o vorbă semnificativă a unei văduve sărace care, pe baza vechii ei educații religioase, îl compara cu Isus, observînd interesant că „Lenin e pentru noi mai mult ca Isus, căci acesta a făgăduit mîntuirea săracilor, dar numai bisericile s-au îmbogățit, pe cînd credincioșii nu s-au clintit din mizeria lor seculară" [4].

Numeroase mărturii scriitoricești subliniază marea simplitate a lui Lenin ; Gorki, Nexö, Lunacearski reliefează însușirea de care vorbim. Nexö, îndeosebi, ține să observe că această simplitate nu avea nimic obișnuit în ea, că — dimpotrivă — ea dezvăluia „un om al timpurilor noi, pe unul din cei care se nasc o dată la sute de ani, dacă nu chiar la o mie" [5]. Lunacearski caracterizează această simplitate ca „fermecătoare" ; Wells se

---

[1] Bernard Shaw, *Люди, желающие в самом деле что-нибудь сделать, — как Ленин, — не ждут* (*Oamenii care într-adevăr doresc să realizeze ceva — ca Lenin — nu așteaptă*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), Moscova, 1957, p. 140.

[2] Ilya Ehrenburg, *Ianuarie 1909*, în vol. *Ленин всегда с нами* (*Lenin e mereu alături de noi*), Moscova, 1967, p. 119.

[3] Herbert Wells, *Действительно великий человек* (*Într-adevăr un om mare*), în vol. *О Ленине* (*Despre Lenin*), Moscova, 1962, p. 356.

[4] Andor Gábor, *Lenin în Neukäln*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 157.

[5] Martin Andersen Nexö, *Я видел Ленина* (*L-am văzut pe Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*).

arată copleşit de acestă caracteristică. O astfel de trăsătură nu se împacă deloc, se înţelege, cu solemnitatea, cu orgoliul sau aroganţa. Romain Rolland recunoaşte calitatea de la prima vedere. De aici o familiaritate care cucereşte pe toţi şi care îmbărbătează deopotrivă tineretul sau pe oamenii vîrstnici, pe cei simpli sau pe marile personalităţi cu care intră în contact. Nexö înseamna astfel : „Lenin ... asculta cu atenţie glasul şi bătăile inimii oamenilor mărunţi, îi ridica pe o treaptă superioară, demonstra că omul de rînd şi munca lui constituie baza vieţii" [6]. Ilya Ehrenburg descrie cordialitatea pe care i-a arătat-o Lenin, pe cînd scriitorul era foarte tînăr.

Se alătură acestei trăsături frumoasele lui sentimente familiale : mişcătoarea lui dragoste pentru mama, fraţii şi soţia lui. În scrisorile lui Lenin, aminteşte Henri Barbusse, se cuprinde „întreaga tragedie a vieţii Mariei Alexandrovna, care la o vîrstă înaintată, în loc să se simtă ocrotită în mijlocul familiei, se agită, stă pe la uşile închisorilor, aşteptînd să-şi vadă copiii, fiind de multe ori singură, dar niciodată deznădăjduită" [7].

E zguduitor, de asemenea, sentimentul lui pentru Nadejda Krupskaia, care — spune mai departe Barbusse — a fost mereu alături de Lenin, mereu învăluită în iubirea lui statornică : „Erau două fiinţe care nu numai că se iubeau, dar luptau alături, cu arme diferite, însă în acelaşi mod pasionat" [8].

Toate aceste atît de umane trăsături, aceste necurmate legături cu aspectele obişnuite ale vieţii, nu-l coborau de loc pe Lenin la proporţiile banalităţii cotidiene, ci, dimpotrivă, — adaugă Barbusse — îl ridicau. Căci el rămînea totdeauna, în toate împrejurările, acel „gigant al istoriei contemporane", cum îl numeşte scriitorul francez.

Impresionează apoi şi pe scriitor sinceritatea, înţelepciunea şi riguroasa credinţă neclintită a lui Lenin în cauza revoluţiei. Shaw, Gorki, Barbusse subliniază şi aceste trăsături. Gorki insistă de asemeni, asupra vioiciunii deosebite a spiritului, caracteristică omului cu mare orizont cultural, adaptabil la varietatea complexă a împrejurărilor.

Alţi scriitori scot în relief totala dezinteresare a lui Lenin faţă de cele mai elementare nevoi ale vieţii lui. A. Serafimovici povesteşte astfel că în perioada foametei, în care marele conducător primea alimente din toate părţile, el le dăruia spitalelor şi caselor de copii. De altfel, suferinţele fiecărui om, oricît de neînsemnat, îl preocupau de aproape şi el cerea să i se comunice tot ce constituia „soarta unui om".

Se înţelege că o astfel de personalitate socotea „simţul dreptăţii" ca fundamental şi nu putea admite să arunce vălul iertării peste vinovaţi. Robert Minor ne relatează astfel că Lenin nu putea trece peste fapte infamante ca dezertarea sau hoţia şi propunea pedepse grele pentru acestea [9].

În sfîrşit, unii dintre scriitori, în frunte cu Gorki, insistă cu drept cuvînt asupra patriotismului lui Lenin. El simţea — ne spune marele scriitor — mîndrie pentru poporul rus, pentru spiritul creator al acestuia, pentru talentul său.

---

[6] Ibidem. p. 98.

[7] Henri Barbusse, *O Ленине* (*Despre Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*).

[8] *Ibidem* p. 118.

[9] Robert Minor, *У Ленина* (*La Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*).

Dar, firește, în cadrul portretului general, un loc deosebit se cade să-l ocupe figura oratorului. Asupra ei s-a îndreptat de altfel, cu precădere, atenția scriitorilor. Cei mai mulți au recunoscut influența copleșitoare a discursurilor lui Lenin. Lunacearski socotește că el deținea o capacitate de transmitere hipnotică. Scriitorul ceh Ivan Olbracht, în *Amintirile mele despre Vladimir Ilici Lenin*, descrie pe larg aptitudinile oratorului, dezvăluite cu prilejul cuvîntării rostite de acesta la moartea lui Sverdlov. El amintește „glasul puternic și răsunător, deși estompat, frazele calme, expresive, deslușite și clare", importante prin tot ceea ce comunicau, fără nimic de prisos [10].

Nu de altă părere e Gorki. Marele scriitor și prieten al lui Lenin se declară „absorbit" de arta sa oratorică, nu remarcă de loc tendințe calofile, ci doar „cuvinte distincte, limpezi, cuprinzînd uimitor de ușor esența"[11].

De asemenea Konstantin Fedin, în articolul *Lenin așa cum era*: „Conținutul cuvîntului său era transmis plastic, cu întreg corpul. Părea că un metal topit fusese turnat într-o formă accesibilă, atît de exact însoțea mișcarea exterioară cuvîntul și atît de furtunos se făcea transmiterea sensului înflăcărat al cuvîntării [12]".

Nimic monoton nu se ivea în discursurile sale; Lenin rămînea mereu, observă mai departe Fedin, „același mare tribun". Concizia, sobrietatea, accentuarea esenței ideilor îl îndreptățeau pe Gorki să-i caracterizeze oratoria ca fiind de tipul „artei clasice" [13]. Opinia era reținută și prin evitarea „vorbelor goale", dar ceea ce izbea de asemeni și aici era simplitatea fermecătoare a expunerii sale, căci același Gorki observa că de la Lenin a învățat că „despre problemele cele mai complexe ale politicii se poate vorbi atît de simplu" [14]. Lenin luneca chiar uneori spre familiaritate, evitînd, în orice caz, solemnitatea și artificialitatea, dar scriitorul remarcă totuși că el nu cobora niciodată spre banalități sau vulgaritate. Impresiona, mai departe, desăvîrșita unitate a cuvîntului cu gestul, expresia verbală și mimica fuzionînd organic, dar totdeauna se afirma mai ales volubilitatea spiritului său. Nu lipseau nici popasurile varietății în cadrul discursurilor, pe care și le semăna uneori cu anecdote, cu intenții distractive, după cum remarcă Serafimovici.

Interesantă e apoi caracterizarea cuvîntărilor din punctul de vedere al compoziției. Îi datorăm lui Ilya Ehrenburg observația metaforică după care discursurile lui Lenin se desfășoară în „spirală", întrucît, de teama de a nu fi înțeles, Lenin revenea adesea la ideile anterior anunțate, dar le adăuga elemente noi.

În ansamblu, se impunea viguros puterea de convingere și energia pragmatică a oratorului, flacăra cuvîntului îndemnînd spre acțiuni imediate. Efectul se dovedea hotărîtor. Îl descrie, printre alții, Ivan Olbracht: „Și masele îl ascultau pe Lenin. Parcă înaintea lui se afla un imens basorelief

---

[10] Ivan Olbracht, *Мои воспоминания о Владимире Ильиче Ленине* (*Amintirile mele despre Vladimir Ilici Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 59.

[11] Maxim Gorki, *V. I. Lenin*, în vol. *Ленин всегда с нами* (*Lenin e mereu alături de noi*), p. 471.

[12] Konstantin Fedin, *Живой Ленин* (*Lenin așa cum era*), în vol. *Ленин всегда с нами* (*Lenin e mereu alături de noi*), p. 353.

[13] Maxim Gorki, *Ibidem*, p. 472.

[14] *Ibidem*, p. 471.

în bronz de capete şi busturi încremenite în nemişcare". Se adaugă apoi, de îndată : „doar Lenin e trup şi sînge din sîngele acestor mase şi buzele lui n-au pronunţat niciodată vreun cuvînt care să nu fi fost, în acelaşi timp, şi cuvîntul lor" [15].

Alt scriitor se referă însă, uneori, şi la unele concepţii de bază ale lui Lenin, dintre care vom desprinde aici doar unele, legate de problemele creaţiei.

Iată, mai întîi, opinia lui despre umanism, creionată de Lion Feuchtwanger. Lenin deosebea, după cum se ştie şi din alte scrieri ale lui, în mod răspicat *umanismul claselor exploatatoare* de *adevăratul umanism*, care era cel al socialismului. El a dat şi o definiţie a umanismului, despre care a spus că „reprezintă totalitatea bunurilor care ridică pe om la treapta de om", legîndu-l în mod necesar de „noţiunile de cultură, dreptate, pace, democraţie, libertate", dar — în acelaşi timp — umanismul era considerat ca determinat de „condiţiile exterioare care asigură omului o existenţă demnă" [16].

Lenin opunea „umanismului idealist" pe cel *practic, realist*, în folosul oamenilor. Umanismul leninist — spunea mai departe Feuchtwanger — elogiază libertatea, dar, desigur, e liber numai acela „care nu e apăsat de spaima şomajului, a bătrîneţii fără o bucată de pîine, de spaima pentru soarta copiilor" [17].

Se înţelege că scriitorii ţineau să reliefeze şi ideile lui Lenin despre artă şi poezie, pe care le notăm după convorbirile cu ei. Lunacearski, de pildă, reţine jena pe care o resimţea Lenin cînd era vorba să-şi exprime părerile despre anume opere, pentru motivul că refuza diletantismul şi nu-i plăcea să expună decît păreri strict întemeiate. Din discuţiile cu el, s-a putut totuşi deduce — alături de cunoscutele lui opinii teoretice — preferinţa pentru clasicismul rus şi pentru metode de creaţie realiste. De aici o vădită antipatie împotriva şcolilor decadente, de pildă, a futurismului, paralel cu elogiul vechii arte, în măsura în care aceasta rămăsese valoroasă. El afirma deci şi în convorbirile lui cu scriitorii importanţa moştenirii culturale, pe care o teoretizase cu alte prilejuri.

Dintre arte se remarcă preferinţa lui pentru muzică şi cinematografie, pe care de altfel, după cum se ştie, a sprijinit-o necurmat. Dintre discuţiile purtate cu scriitorii, reţinem pe cea referitoare la poezie, dusă cu Demian Bednîi. Lenin cerea renunţarea la vechea poezie estetizantă şi recomanda una nouă, cu un conţinut interesînd pe muncitori şi ţărani, expresia „îndeplinirii unei datorii revoluţionare", deosebite cu totul de factura şi ideile artei poetice anterioare.

Scriitorii de seamă din toate ţările lumii l-au elogiat totdeauna pe Lenin şi au scos în relief însemnătatea lui mondială şi naţională. Romancierul american Theodor Dreiser a subliniat, de pildă, „înţelegerea largă, multilaterală şi clară a lui Lenin în ce priveşte destinul unei ţări imense, a şasea parte a lumii, care în vremea tiraniei ţariste a rămas în urmă cu

---

[15] Ivan Olbracht, *ibidem*, p. 70.

[16] Lion Feuchtwanger, *Ленин и социалистический гуманизм* (*Lenin şi umanismul socialist*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 145.

[17] Lion Feuchtwanger, *ibidem*, p. 146.

sute de ani din punct de vedere social şi economic în comparaţie cu America şi statele Europei" [18].

Şi impresionantele lui acţiuni politice nu erau de loc expresia dictatorului, ci a unei personalităţi de felul lui Cromwell sau Lincoln, cum remarca Ralph Fox : „Un om simplu, măreţ, deplin conştient de importanţa lui în istoria lumii", dar nu un supraom, idee pe care o ura cu înverşunare, ca expresie „a unei culturi false şi a unei filozofii ieftine" [19].

Scriitori străini reputaţi în ţara lor şi peste hotare, ca Johannes Becher, se înscriu cu entuziasm printre admiratorii şi ucenicii lui Lenin. De la el a învăţat — scrie în mărturia pe care şi-o intitulează : *Drumul meu către Lenin* — care sînt resorturile războiului, ce înseamnă imperialismul şi principalele curente sociale din lume, care e adevărata doctrină a revoluţiei, şi adaugă : „În lucrările lui, am aflat ceea ce omenirea a căutat îndelung : adevărul vieţii", şi Becher conchide : „Lenin mi-a răspuns la întrebarea : Ce e de făcut" [20].

Cînd Lenin a murit, scriitorii şi militanţii de sacrificiu ca Julius Fucik au putut afirma : „Lenin e mort, dar leninismul trăieşte" [21].

După ireparabila lui pierdere, personalitatea marelui conducător a luat proporţii de legendă. El a devenit un simbol viu, o idee-forţă a luptei de eliberare a tuturor popoarelor, concepţie care reapare şi în conştiinţa scriitorilor, a unui Giovanni Germanetto, militant şi scriitor, sau a unui Rafael Alberti, vibrînd de suferinţele Spaniei, a unui Bernard Shaw, cel care elogiază metodele pragmatice ale lui Lenin spre deosebire de cele contemplative ale unora dintre socialiştii occidentali.

Firește, din astfel de mărturii fragmentare n-am putut închega decît o schiţă de portret, palidă îndestul faţă de viguroasa figură a intelectualului, creatorului de idei şi a conducătorului de popoare care a fost şi a rămas Lenin. Sînt încă multe materiale de adunat şi utilizat din chiar această lume a scriitorilor, dar ne-am limitat aci doar la o seamă de trăsături grăitoare totuşi şi sugerînd, cel puţin, o reconstituire parţială a personalităţii ce a reprezentat o răscruce hotărîtoare în istoria lumii contemporane.

---

[18] Theodor Dreiser, *Lenin*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 138.

[19] Ralph Fox, *Lenin*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 171 — 172.

[20] Johannes Becher, *Мой путь к Ленину* (*Drumul meu către Lenin*), în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 143.

[21] Julius Fucik, *Lenin*, în vol. *Глазами человечества* (*Prin ochii omenirii*), p. 133.

LENIN DESPRE UNELE PROBLEME ALE DEZVOLTĂRII LITERARE ÎN PRIMII ANI AI PUTERII SOVIETICE

MIHAI NOVICOV

Marea Revoluție Socialistă din Octombrie s-a înscris ca un eveniment epocal în istoria umanității cel puțin din două motive. În primul rînd, pentru că a confirmat prevederile marxismului cu privire la necesitatea istorică a prăbușirii capitalismului și a înlocuirii lui cu o formație socială superioară — socialismul. În al doilea, pentru că — de data aceasta contrar prevederilor celor mai mulți marxiști — răsturnarea s-a produs nu într-o țară înaintată din punctul de vedere al dezvoltării economice și sociale și cu un înalt nivel de civilizație, ci într-o țară înapoiată, care, după cunoscuta apreciere a lui Lenin, se afla „la granița dintre țările civilizate și țările care pentru prima oară au fost atrase, de acest război, în mod definitiv pe făgașul civilizației, țări din întregul Orient, țări din afara Europei"[1]. Ceea ce a conferit revoluției ruse un dublu caracter : pe de o parte, ea a intrat în istorie ca o expresie a legităților inexorabile de dezvoltare a întregii omeniri, pe de alta a întrunit o seamă de particularități cu totul specifice, în legătură cu care Lenin nu o dată a repetat că ele în nici un fel nu pot fi considerate ca trăsături obligatorii și pentru alte revoluții socialiste. La Congresul al VIII-lea al P.C.(b) din Rusia, referindu-se la tovarășii din Germania care „vin la noi să se lămurească asupra formelor orînduirii socialiste", Lenin adăuga : „Și trebuie să procedăm astfel ca să arătăm tovarășilor din străinătate în ce constă forța noastră, ca ei să vadă că în revoluția noastră nu ieșim nicidecum din limitele realității, ca să le oferim un material pe deplin convingător. Ar fi ridicol să prezentăm revoluția noastră ca un ideal pentru toate țările, să ne imaginăm că ea a făcut o serie întreagă de descoperiri geniale și a introdus o mulțime de inovații socialiste. Eu nu am auzit acest lucru de la nimeni și afirm că nu-l vom auzi de la nimeni. Noi avem

[1] V. I. Lenin, *Despre revoluția noastră (pe marginea însemnărilor lui N. Suhanov)*, în *Opere complete*, ediția a 2-a, vol. 45, București, Edit. politică, 1967, p. 401. În continuare, referirile la această ediție se vor da în paranteze în text, indicîndu-se cu cifra romană volumul și cu cifra arabă pagina.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 189–209, BUCUREȘTI, 1970

experiența practică a realizării primilor pași în direcția nimicirii capitalismului într-o țară cu un raport deosebit între proletariat și țărănime. Asta e tot. Dacă vom face ca broasca, ne vom opinti și ne vom umfla, vom ajunge de rîsul lumii, vom fi niște lăudăroși și nimic mai mult" (XXXVIII, 179).

Opera lui Lenin de după octombrie 1917 conține referiri de excepțională însemnătate tocmai în legătură cu sinuozitățile corelației dialectice între general și particular în cadrul procesului revoluționar. Ea nu poate fi înțeleasă decît în lumina acestei corelații. Lenin îi combătea cu înverșunare pe acei care, tot lamentîndu-se cu privire la „groaznica" înapoiere a Rusiei, contestau posibilitatea construirii socialismului în această țară, în condițiile în care ar rămîne pentru un timp singura țară socialistă. Ultimele sale lucrări sînt dedicate în mare parte acestei probleme. Dar cu aceeași intransigență Lenin îi corecta sever pe acei comuniști care își închipuiau că pot construi efectiv socialismul doar preluînd formulări frumoase și elaborînd scheme corespunzătoare unor formule teoretice. El cerea ca edificarea concretă a noii societăți să se facă printr-o continuă verificare a tuturor soluțiilor în practică, luîndu-se în considerație nu doar particularitățile unor republici sovietice, dar și cele ale unor regiuni mai mult sau mai puțin îndepărtate ale țării: „Vom cunoaște o mare diversitate de condiții, așa încît nu ne considerăm în nici un caz legați de un șablon și nu decretăm o dată pentru totdeauna că experiența noastră, experiența Rusiei centrale, poate fi transpusă în întregime în toate regiunile periferice" (XXXVIII, 144).

La 14 aprilie 1921, salutînd victoria comuniștilor din Azerbaidjan, Gruzia, Armenia, Daghestan și Republica Muntenilor din Caucaz, Lenin îi prevenea asupra noilor sarcini, foarte grele, care-i așteaptă în opera de consolidare a puterii sovietice, în vederea trecerii spre socialism. Îi îndemna totodată să nu „copieze" tactica comuniștilor ruși, ci s-o corecteze în raport cu particularitățile locale. Nici vorbă nu poate fi, preciza Lenin, să „copiați tactica noastră, ci analizați dv. înșivă cauzele originalității ei, condițiile și rezultatele ei, și căutați să aplicați acolo, la dv., nu litera, ci spiritul, sensul, învățămintele experienței anilor 1917—1921" (XLIII, 202). Mai tîrziu, la al IV-lea Congres al Internaționalei Comuniste (5 noiembrie — 5 decembrie 1922), referindu-se la rezoluția adoptată la Congresul al III-lea cu privire la structura organizatorică, conținutul și metodele de muncă ale partidelor comuniste, Lenin arăta că rezoluția „este minunată, dar ea este aproape complet rusească, adică se bazează în întregime pe condițiile existente în Rusia. Aceasta este partea ei bună, dar în același timp și partea ei proastă". Pentru că „am impresia că am comis o mare greșeală cu această rezoluție, și anume că ne-am închis singuri calea spre noi succese... Noi n-am înțeles încă cum trebuie să prezentăm străinilor experiența noastră rusească. Tot ce s-a spus în rezoluție a rămas literă moartă" (XLV, 314—315).

Ultimul text scris (mai precis dictat) de Lenin poartă data: 2 martie 1923 (XLV, 427). De atunci au trecut aproape 50 de ani. Multe dintre problemele în legătură cu care Lenin își apăra cu pasiune punctul de vedere au intrat în istorie. Trăiește însă și va trăi veșnic gîndirea leninistă. Ar fi să contrazicem tocmai spiritul acestei gîndiri dacă am încerca să extragem din cutare cuvîntare sau cutare articol niște teze, iar apoi să le potrivim cu tot dinadinsul situației de azi. Urmărind pas cu pas activita-

tea titanică a lui Lenin (de fapt, de la volum la volum), putem observa cum Lenin însuşi modifica, pentru succesul cauzei, după verificarea în viaţă, nişte teze pe care le considera foarte juste poate doar cu cîteva luni în urmă. Mai mult : Lenin îi prevenea pe tovarăşii săi de luptă de pericolul ce-l reprezintă un cuvînt de ordine bun, ce şi-a pierdut valabilitatea [2]. Ca un magnet el continuă să-i atragă pe acei care nu văd sau nu vor să vadă schimbarea situaţiei şi astfel dintr-un factor al progresului se transformă într-o frînă a dezvoltării.

A lupta şi a munci în spirit leninist înseamnă a adecva cu maximum de supleţe, dar şi cu inflexibilă intransigenţă revoluţionară, tactica momentului în funcţie de zigzagurile uneori imprevizibile ale istoriei, dar şi în lumina ţelului final al luptei — victoria comunismului pe întreaga planetă.

În acest spirit ne-am propus şi noi să analizăm referirile — ce-i drept, puţine — ale lui Lenin la problemele literaturii după octombrie 1917. De ce sînt puţine e explicabil. În cei cinci ani — numai cinci ani ! — cît a stat Lenin în fruntea guvernului sovietic, istoria a impus primului stat muncitoresc-ţărănesc încercări atît de grele, încît ele au reclamat încordarea într-adevăr supraomenească a forţelor doar în cîteva direcţii. Războiul civil la început, războiul pe frontul economic după 1920. Abia după trecerea la „noua politică economică" (n.e.p.) şi obţinerea pe această bază a primelor rezultate, s-a ivit posibilitatea abordării în perspectivă a obiectivelor construcţiei socialiste. Şi atunci, dintr-o dată, pe primul plan s-au situat problemele culturii : „La drept vorbind — scria Lenin —, ne-a rămas « *numai* » un singur lucru, şi anume să facem ca populaţia noastră să devină atît de « civilizată », încît să înţeleagă toate avantajele care ar decurge dintr-o participare generală la activitatea cooperatistă şi să organizeze o asemenea participare. « *Numai* » atît". Ceea ce presupunea însă păşirea într-o altă epocă istorică, căci „pentru a înfăptui acest « numai » e nevoie de o întreagă revoluţie [3], de o întreagă perioadă de dezvoltare culturală a întregii mase populare" (XLV, 394). În acest context avea să afirme Lenin în continuare că „dacă n-ar fi relaţiile internaţionale şi dacă n-am fi obligaţi să luptăm pentru poziţia noastră pe plan internaţional, aş spune că la noi centrul de greutate se deplasează asupra muncii de culturalizare" şi că „cooperativizarea completă nu este posibilă fără o întreagă revoluţie culturală" (XLV, 398). După cum se vede, Lenin concepea revoluţia culturală ca o problemă de stat în cadrul construcţiei socialiste generale — ca o condiţie necesară a victoriei definitive a socialismului.

De acest cadru e nevoie să ţinem seama şi atunci cînd cercetăm referirile lui Lenin la scriitori şi opere literare. Se ştie doar că propriu-zis critică literară Lenin n-a făcut niciodată, că se ferea chiar a se pronunţa

---

[2] „Orice lozincă pe care partidul o lansează în mase are proprietatea de a deveni rigidă, de a-şi pierde conţinutul viu, de a-şi păstra pentru mulţi valabilitatea chiar şi atunci cînd s-au schimbat condiţiile care au determinat necesitatea acestei lozinci. Acesta este un rău inevitabil, şi dacă nu ştii să lupţi împotriva lui şi să-l învingi, nu poţi asigura partidului o politică justă" (XXXVII, 199).

[3] În ruseşte „переворот" — răsturnare.

asupra valorii artistice a producţiilor pe care le menţiona [4]. Aborda deci problemele literaturii nu în sine, ci ca parte integrantă a unui proces general, în care creaţia literară intervenea, nu putea să nu intervină, mai ales prin forţa ei de înrîurire asupra conştiinţelor, prin capacitatea ei de a acţiona în consecinţă ca un factor educativ formativ. Rezultă că numai din acest unghi de vedere poate fi apreciată şi *însemnătatea* judecăţilor leniniste. Lenin nu s-a referit niciodată — în lucrările sale de atitudine de după octombrie 1927 — la literatură în general, ci a comentat doar unele fenomene concrete. Acelea care atunci au avut o pondere mai mare şi de care, deci, urmează să ne ocupăm şi noi.

În raportul *Etapele de creştere ale literaturii sovietice*, ţinut la prima conferinţă internaţională a scriitorilor revoluţionari şi proletari (Moscova, 15—16 noiembrie 1927), A. V. Lunacearski, după ce a analizat cauzele datorită cărora o parte a scriitorilor „mari" ai vechii literaturi ruse s-a strîns în tabăra contrarevoluţiei, caracteriza în acest fel prima etapă de dezvoltare a literaturii sovietice, corespunzătoare perioadei cînd în fruntea statului sovietic se afla Lenin :

„În primii ani, noi avem doar un număr mic de opere ale unui număr mic de realişti din şcoala gorkiană, care au găsit drumul spre revoluţie, şi am avut primii paşi ai creaţiei scriitorilor proletari din prima generaţie, care dădeau, în cea mai mare parte, producţii aparţinînd liricii cetăţeneşti, de lozincă şi miting.

Mai trebuie notat că unii futurişti (Vladimir Maiakovski) au participat activ şi cu succes la dezvoltarea literaturii sovietice din primii ani" [5].

Rezultă că în fapt curentele cele mai active în literatura rusă de atunci erau „literatura proletară" şi futurismul. Ceea ce ne-a dictat şi compoziţia încercării de faţă. Ne-am propus să rezumăm la început atitudinea lui Lenin faţă de *Proletcult*, iar în continuare faţă de futurism, pentru a propune în final cîteva deducţii.

★

Este îndeobşte cunoscut că atitudinea critică a lui Lenin faţă de unele greşeli ale Proletcultului stă la baza a ceea ce se numeşte de obicei învăţătură leninistă despre valorificare critică a moştenirii literare. În mod concret, în acest context sînt luate în consideraţie cu precădere două intervenţii ale lui Lenin : *Sarcinile uniunilor tineretului* — cuvîntarea rostită la cel de-al III-lea Congres general al Uniunii Tineretului Comunist din Rusia, la 2 octombrie 1920 — şi *Despre cultura proletară* — proiectul de rezoluţie pentru primul Congres general al Proletcultului, care s-a ţinut la Moscova la 5—12 octombrie 1920. În ambele, Lenin sintetizează concepţia sa asupra problemelor culturii proletare în condiţiile luptei pentru victoria socialismului. Dar din ansamblul problemelor abordate în acest cadru sînt mai cunoscute şi mai des evocate cele referitoare la atitudinea faţă de cultura veche, citîndu-se fie din *Sarcinile uniunilor tineretului* că „cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelui ba-

[4] În 1922, avînd a releva motivele pentru care dă o înaltă apreciere poeziei lui Maiakovski *Şedinţomanii*, Lenin se simţea obligat să precizeze : „Nu mă enumăr printre admiratorii talentului lui poetic, deşi recunosc totala mea incompetenţă în acest domeniu" (XLV,13).

[5] A. V. Lunacearski, *Собрание сочинений в восьми томах*, vol. II, Moscova, 1964, p. 364.

gaj de cunoştinţe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societăţii capitaliste, a societăţii moşiereşti, a societăţii birocratice" (XLI, 304), fie întregul punct 4 din proiectul de rezoluţie : „Marxismul şi-a cucerit însemnătatea sa istorică mondială ca ideologie a proletariatului revoluţionar datorită faptului că nu a făcut cîtuşi de puţin abstracţie de cuceririle extrem de preţioase ale epocii burgheze, ci, dimpotrivă, şi-a însuşit şi a prelucrat tot ce a fost mai de preţ în dezvoltarea de peste două milenii a gîndirii şi culturii omeneşti. Numai continuarea muncii pe această bază şi în acelaşi sens, însufleţită de experienţa practică a dictaturii proletariatului, ca luptă finală a lui împotriva oricărei exploatări, poate fi considerată ca dezvoltare a unei culturi cu adevărat proletare" (XLI, 337).

Ideea de mai sus reprezintă incontestabil un pilon esenţial al concepţiei leniniste, dar ar însemna s-o sărăcim dacă am reduce-o la atît. E de notat că referirile mai mult sau mai puţin tangenţiale ale lui Lenin la orientările greşite, derutante, ale Proletcultului, pot fi identificate şi în unele intervenţii anterioare documentelor citate. Încă la al VII-lea Congres extraordinar al P.C.(b) din Rusia, în *Raportul cu privire la revizuirea programului şi la schimbarea denumirii partidului* (8 martie 1918), Lenin arăta că „oricît de mari ar fi distrugerile de valori culturale, cultura nu poate fi ştearsă din viaţa istorică ; ea va putea cu greu să fie refăcută, dar niciodată o distrugere nu merge atît de departe încît această cultură să dispară cu desăvîrşire" (XXXVI, 51). În broşura *Succesele puterii sovietice şi dificultăţile ei* (textul cuvîntării rostite la un miting la Petersburg, la 13 martie 1919), problema e pusă şi mai net în latura ei constructivă : „Trebuie să preluăm întreaga cultură pe care ne-a lăsat-o moştenire capitalismul şi cu ajutorul ei să construim socialismul" (XXXVIII, 55). În sfîrşit, în *Cuvîntare de salut* la *Primul Congres general al cadrelor din domeniul învăţămîntului extraşcolar* (6 mai 1919) găsim şi un reproş direct la adresa unor activişti ai Proletcultului. După ce evidenţiază succesele „uriaşe" obţinute de puterea sovietică „în domeniul culturalizării şi învăţămîntului extraşcolar" (XXXVIII, 329), Lenin pune accentul şi asupra obstacolelor ce mai trebuie biruite din cauza acelora care „considerau instituţiile educative pentru muncitori şi ţărani, create pe baze noi, ca fiind terenul cel mai propice pentru născocirile lor proprii în domeniul filozofiei sau în domeniul culturii şi prezentau de cele mai multe ori drept ceva nou cele mai stupide elucubraţii, oferind în chip de cultură şi artă pur proletară lucruri supranaturale şi absurde" (XXXVIII, 330).

După cum se vede, Proletcultul nu este numit, însă presupunerea noastră că e vorba de concepţiile unor conducători ai Proletcultului, şi în special ale lui Bogdanov, ne-a fost întărită de nota Institutului Marx-Engels-Lenin, unde se mai arată că Bogdanov şi adepţii lui, „recunoscînd în vorbe marxismul", propagau de fapt „o filozofie subiectivă idealistă, machistă" (XXXVIII, 476—477).

De altfel şi în prefaţa sa la prima ediţie postrevoluţionară a *Materialismului şi empiriocriticismului* (1920), Lenin preciza : „Cît priveşte ultimele lucrări ale lui A. A. Bogdanov, pe care n-am avut posibilitate să le cunosc, indicaţiile necesare pot fi găsite în articolul lui V. I. Nevski, publicat la sfîrşitul acestui volum. Ca propagandist şi mai ales ca activist al şcolii de partid, tov. V. I. Nevski a avut posibilitate de a se convinge

că, sub aparența unei „culturi proletare", A. A. Bogdanov promovează concepții burgheze și reacționare" (XVIII, 12).

Dacă am încerca să rezumăm, evident schematizînd pînă la un punct, conținutul și semnificația polemicii lui Lenin cu unii conducători ai Proletcultului, ar trebui, poate, să reținem în special următoarele momente: socialismul nu va putea învinge definitiv capitalismul decît dovedind superioritatea sa ca formație socială: elementul fundamental al acestei superiorități nu poate fi decît o mai ridicată productivitate a muncii; aceasta, însă, nu poate fi obținută prin decrete și hotărîri, ci doar printr-o muncă perseverentă de organizare și perfecționare a producției, bazată și ea pe cele mai noi cuceriri ale științei, tehnicii și culturii; ceea ce, la rîndul său, reclamă revoluția culturală, constînd în atragerea de partea puterii sovietice a vechilor cadre de specialiști, formarea de cadre noi, dar mai ales ridicarea la un înalt nivel de cultură a întregii activități obștești — politice, sociale, culturale [6]. Greșeala fundamentală a Proletcultului a constat în aceea că unii dintre conducătorii săi rupeau activitatea organizației de acest lanț de sarcini generale esențiale, înlocuind munca grea, minuțioasă, perseverentă, de formare a unei culturi cu adevărat proletare, cu tot felul de „experiențe" și „teorii" menite, chipurile, să „extragă" nemijlocit cultura, arta, literatura, poezia proletară din „experiența colectivă de clasă" a muncitorimii. Explicabil, din asemenea experiențe de laborator, cu tot caracterul lor novator, îndrăzneț și în aparență arhirevoluționar, nu putea să iasă decît o parodie a culturii proletare și nicidecum o cultură proletară autentică.

Totodată, în spiritul metodologiei generale a marxism-leninismului, mai trebuie să menționăm că, în cercetarea pe care o facem *azi* asupra discuțiilor de atunci, în mod necesar sîntem obligați să ținem seama și de o serie de particularități ivite în Rusia, de o valabilitate mai restrînsă deci, în raport cu aspectele mai generale ale problemei.

În primul rînd se cer a fi reconstituite coordonatele noțiunii „literatura proletară" sau mai degrabă „poezia proletară", așa cum se formase ea în Rusia. Cu atît mai mult cu cît reprezentanții autentici ai „literaturii proletare" nu erau nicidecum niște troglodiți, care negau toată cultura anterioară etc. În realitate, lucrurile se prezintă cu totul altfel. „Poezia proletară" s-a născut în Rusia cu mult înaintea Marii Revoluții Socialiste din Octombrie, ca o emanație a setei de cultură a oamenilor muncii, ivită o dată cu formarea treptată a conștiinței lor politice de clasă. Oamenii muncii, dornici de a se exprima, *au descoperit* poezia.

Doar știut este, și lucrările moderne despre esența poeziei au subliniat-o nu o singură dată, că poezia posedă și calitatea de a fi folosită și în alte scopuri decît propria ei propulsare. Cu atît mai mult în Rusia, unde în tot decursul secolului al XIX-lea literatura rămînea singura tribună de afirmare a gîndirii libere, descoperirea poeziei a acționat asupra conștiințelor simple ca o revelație uluitoare. De fapt, oamenii din popor știau să se exprime poetic și înainte, dar o făceau sub o altă formă — orală, folclorică. Răspîndirea tiparului, progresele în industria hîrtiei și ieftinirea

[6] Încă la al doilea Congres general al Sovietelor de deputați ai muncitorilor și soldaților din Rusia, în *Cuvîntul de încheiere la raportul asupra păcii*, Lenin spunea: „În concepția noastră, un stat este puternic prin conștiința maselor. El este puternic atunci cînd masele știu totul, cînd sînt în stare să judece totul și cînd fac totul în mod conștient" (XXXV, 21).

ei, naşterea presei ilegale au creat însă, dintr-o dată, o altă optică. Mişcarea poeţilor autodidacţi a fost în Rusia de o amploare necunoscută în nici o altă ţară [7]. Şi doar în treacăt vom semnala că Esenin, de pildă, şi-a început activitatea într-un asemenea cerc „surikovist" la Moscova. Fără pretenţia de a concura marea literatură, fără conştiinţa clară asupra valorilor estetice din creaţia lor, poeţii proletari se străduiau pentru un alt scop : să se exprime în primul rînd, să se exprime într-o formă nouă, care îi şi încînta, evident într-un fel epigonic în raport cu marea creaţie, dar să-şi exprime suferinţele, frămîntările, nădejdile, aspiraţiile, iar apoi, o dată cu maturizarea politică a proletariatului, şi crezul revoluţionar.

La început, „literatura proletară", „poezia proletară", definea această mişcare şi nimic mai mult. Ea nu intra în competiţie cu alte curente literare ci, prin ea, clasa muncitoare se definea pe sine cu mijloace poetice, rudimentare încă, dar *poetice*, întrucît erau diferite de toate celelalte mijloace de afirmare ale celor asupriţi [8].

Firesc, după Revoluţia din Octombrie scriitorii proletari au salutat cu entuziasm victoria muncitorilor şi ţăranilor şi şi-au afirmat dorinţa şi hotărîrea de a sprijini în fel şi chip lupta ce continua.

Şi aceasta în condiţiile în care intelectualitatea veche în mare parte s-a declarat ostilă puterii sovietice şi a adoptat faţă de ea tactica sabotajului [9].

Ceea ce la rîndul său a născut o neîncredere spontană, elementară, a oamenilor muncii faţă de reprezentanţii culturii, care şi-a găsit expre-

---

[7] Precizăm că în acest context noi nu avem în vedere creaţia folclorică, ce continua şi ea să se dezvolte şi în rîndurile muncitorimii, ci o mişcare totuşi literară, în măsură în care ea se concretiza prin publicare (pe hîrtie de ziar, în tiraje minuscule, pe socoteala autorului) a sute şi sute de plachete. În articolul *Despre scriitorii autodidacţi*, Gorki discută producţiile tipărite şi netipărite ce i-au fost expediate prin poştă de 348 de autori.

[8] Cu acest prilej socotim că e nimerit să răspundem şi unor nedumeriri ale unor cercetători de azi care se simt realmente şocaţi cînd găsesc, de pildă, la un om ca Frice, definiţii ale literaturii proletare nu după conţinut, ci după originea socială a autorilor. Dar nu se ia în consideraţie că Frice avea în vedere altceva decît ceea ce s-a convenit a se defini drept „literatura proletară" în Europa şi America în anii 20 ai secolului nostru. În Rusia, prin „literatura proletară" nu se înţelegea la început nici cel puţin o literatură de o anumită orientare ideologică, ci numai literatura *scrisă* de proletari. Nu întîmplător în articolul deja citat Gorki îşi clasifică corespondenţii nu după orientarea estetică a încercărilor lor, şi nici după conţinut, ci după condiţia lor socială.

[9] Problema ca atare depăşeşte limitele cercetării pe care noi înşine ni le-am impus. În numeroase lucrări, Lenin analizează cauzele acestei atitudini a intelectualităţii ruseşti. Deocamdată însă ne interesează nu motivele ci situaţia de fapt, că, la început cel puţin, intelectualitatea a refuzat să contribuie la rezolvarea problemelor constructive ivite îndată după instaurarea noii puteri. Încă în ianuarie 1918, în raportul prezentat în numele Consiliului Comisarilor Poporului la Congresul general extraordinar al feroviarilor din Rusia, Lenin îi critica „pe cei care au făcut studii pe socoteala poporului, pe socoteala celor exploataţi, şi s-au desprins de popor pentru a se uni cu capitaliştii, pentru a face din cunoştinţele lor un instrument de asuprire a poporului, întrucît ei folosesc cunoştinţele lor, cele mai mari cuceriri ale ştiinţei în lupta după împotriva oamenilor muncii" (XXXV, 308—309). „Noi spunem — arată fără nici un echivoc Lenin şi în *Cuvîntarea rostită la primul Congres general al învăţămîntului din Rusia* la 28 august 1918 — : sarcina noastră în domeniul învăţămîntului este tot lupta pentru răsturnarea burgheziei ; noi declarăm deschis că o şcoală în afară vieţii, în afară politicii este o minciună şi o ipocrizie. Ce-a însemnat sabotajul declarat de cei mai culţi reprezentanţi ai vechii culturi burgheze? El a arătat în chip mai convingător decît orice agitator, decît toate discursurile noastre şi miile noastre de broşuri că aceşti oameni consideră ştiinţa un monopol al lor, transformînd-o într-un instrument al dominaţiei lor asupra aşa-ziselor « pături de jos ». Ei s-au folosit de cultura lor pentru a submina construcţia socialistă şi s-au ridicat făţiş împotriva maselor muncitoare" (XXXVII, 79).

sia, de pildă, şi în cunoscuta poezie *Noi* a poetului proletar Vladimir Kirilov :

„Мы во власти мятежного, страстного хмеля;
Пусть кричат нам: "Вы палачи Красоты",
Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчим искусства цветы[10]".

Aici, evident, nu e vorba de nici o luare de atitudine programatică în spiritul „Proletcultului", ci de o metaforă. Reprezentanţii culturii vechi pe de o parte sabotau puterea sovietică, iar pe de alta „deplîngeau" groaznicele distrugeri ale valorilor culturii.

În *Только не воспоминания*[11] Maiakovski reproduce propunerea poetului simbolist Feodor Sologub de a fi interzise revoluţiile în oraşe bogate în monumente de artă. Ca Petersburgul de pildă [12]. Absenţa intelectualilor de valoare crea dificultăţi, ducea la pierderi inutile de bunuri, uneori la excese. Dar tocmai sabotorii manifestau o vădită bucurie răutăcioasă în faţa greşelilor uneori grave ale noii puteri şi o atacau pe acest plan jubilînd : fără noi nu veţi putea face nimic. Lor le răspundea Kirilov. Dar tot pe ei îi stigmatiza Lenin, demascînd făţărnicia şi duplicitatea lor [13].

În domeniul mai concret al literaturii, „retragerea" marii majorităţi a corifeilor a lăsat firesc un vid[14]. Tot atît de firesc, „scriitorii proletari" simţeau datoria să-l umple. Înscrierea în masă a miilor şi miilor de aderenţi ai Revoluţiei Socialiste în studiourile Proletcultului reflecta tocmai

---

[10] Ne stăpîneşte beţia arzătoare a rebeliunii ; /Să ni se strige : „Sînteţi călăii Frumuseţii",/ în numele zilei de mîine îl vom arde pe Rafael, / vom dărîma muzee, vom călca în picioare florile artei."

[11] Orice, dar nu amintiri.

[12] Vladimir Maiakovski, Полное собрание сочинений в 13 томах, vol. XII, Moscova, 1959, p. 151.

[13] „Domnii burghezi şi acoliţii lor, inclusiv menşevicii şi eserii, care s-au deprins să se considere reprezentanţi ai « opiniei publice », iau, firesc, în zeflemea aceste speranţe ale comuniştilor, numindu-le « baobab într-un ghiveci de rezedă », fac haz de numărul infim al subotnicelor în comparaţie cu numeroasele cazuri de fraudă, de trîndăvie, de scădere a productivităţii muncii, de irosire a materiilor prime şi a produselor etc. Noi vom răspunde acestor domni : dacă intelectualitatea burgheză şi-ar pune cunoştinţele în slujba poporului muncitor, iar nu a capitaliştilor ruşi şi străini pentru restaurarea puterii acestora, revoluţia s-ar desfăşura mai rapid şi mai paşnic. Dar asta e o utopie, căci problema se decide prin luptă de clasă, iar majoritatea intelectualităţii trage spre burghezie. Nu cu ajutorul intelectualităţii, ci în pofida faptului că (cel puţin în majoritatea cazurilor) ea ne pune beţe-n roate, proletariatul va învinge, înlăturînd pe intelectualii incorigibil burghezi, transformînd, reeducînd şi subordonîndu-şi pe cei şovăitori, cîştigînd treptat de partea sa o parte din ce în ce mai mare dintre ei. Jubilarea în faţa greutăţilor şi insuccesele revoluţiei, semănarea de panică, propagarea revenirii la trecut — toate acestea sînt armele şi metodele luptei de clasă a intelectualităţii burgheze. Proletariatul nu se va lăsa înşelat de ele" (*Marea iniţiativă*, XXXIX, 19—20).

[14] Datele complete ale acestei „retrageri" nu pot fi rezumate nici măcar sumar. E un capitol de istorie. De aceea ne vom limita la cîteva informaţii. Cînd, la cîteva zile după răsturnarea din 25 octombrie 1917, Comitetul Executiv al Sovietelor a convocat la Smolnîi pe reprezentanţii intelectualităţii artistice care doresc să colaboreze cu noua putere, s-au prezentat 5—6 persoane, dar printre ei se aflau Alexandr Blok şi Vladimir Maiakovski. În decembrie 1917, cercul literar „Sreda" (Miercurea), grupînd scriitori realişti, l-a exclus din rîndurile sale pe prozatorul A. S. Serafimovici pentru că a acceptat să conducă secţia de literatură şi artă a ziarului „Izvestia". Majoritatea revistelor literare şi-au încetat practic apariţia. Se editau din cînd în cînd almanahuri în care, alături de poezii mai mult sau mai puţin „neutre", se publicau producţii colcăind de venin contrarevoluţionar. Altă tribună de afirmare a intransigenţelor antisovietice au

această hotărîre de a merge înainte și în domeniul culturii, împotriva oricărui sabotaj. Și nu e de mirare că organele Proletcultului erau nevoite să recurgă, pentru instruirea acestei mase în atîtea orașe, la toți acei care, fie sincer, fie din oportunism, își ofereau serviciile [15]. Azi acest lucru pare paradoxal, dar printre lectorii Proletcultului se număra și poetul simbolist Andrei Bielîi, care, spre cinstea lui și împotriva corului de insultători isterici din jurul „naiadei" Zinaida Ghippius, după întoarcerea în Rusia, a trecut de partea puterii sovietice.

Totodată trebuie avut în vedere că atitudinea de adversitate categorică a intelectualității vechi față de revoluție n-a durat mult. În consecință, de îndată ce unii intelectuali, fără să recunoască dreptatea comuniștilor, au început să se situeze pe poziții „neutre", de colaborare loială cu puterea sovietică, Lenin a cerut să se întreprindă totul pentru atragerea lor, subliniind că, dacă e hazardat să se presupună că intelectualii vor învăța imediat comunismul [16], noua clasă conducătoare, dimpotrivă, are enorm de învățat de pe urma unei asemenea colaborări. „Și cînd vi se spune aici că putem să ajungem la socialism fără să învățăm, de la burghezie, eu știu că asta se potrivește cu psihologia unui locuitor al Africii centrale" (XXXVI, 286).

Dacă încercăm să sintetizăm azi articolele și cuvîntările lui Lenin dedicate problemei construcției socialiste, observăm că, într-un anumit fel, problemele culturii se află *în centrul* lor. Evident, sarcina *fundamentală* rămînea cea economică, evident, nimic nu se putea rezolva fără o linie politică justă și clară, dar, de îndată ce se trecea de la teorie la practică, apăreau în primul plan necesitățile culturale. Căci toate sarcinile noi, extrem de grele, pentru care entuziasmul, hotărîrea, voința de fier, curajul nu mai ajungeau, se cereau a fi rezolvate de oameni care, pentru a le aborda, trebuia să-și fi însușit în prealabil o cultură corespunzătoare. De aici, din această necesitate, s-a născut celebra lozincă a lui Lenin, care și azi ne impresionează prin simplitatea și măreția ei : „în primul rînd — să învățăm, în al doilea rînd — să învățăm, și în al treilea rînd — să învățăm" (XLV, 413) [17].

---

devenit „cafenelele literare", al căror număr creștea vertiginos. Poezia se întorcea la oralitate. Pînă și Gorki practica un fel de „opoziție loială", devenind cu timpul, după o expresie a lui Lenin, „redactor de traduceri" (*Lenin despre cultură și artă*, București, 1957, p. 520). Cam în același timp la Poltava polemiza deschis cu puterea sovietică V. G. Korolenko. Apoi a început exodul. Rînd pe rînd „marii reprezentanți ai literaturii ruse" luau drumul emigrației : Leonid Andreev, Ivan Bunin, Aleksandr Kuprin, Konstantin Balmont, Veaceslav Ivanov, Merejkovski, Ghipius ș.a.

[15] Asupra pericolului ce se năștea astfel prin încadrarea unor oameni incapabili, ratați, care nu puteau decît să compromită instituțiile sovietice, Lenin nu o dată atrăgea atenția tovarășilor săi de luptă : „La noi au mai rămas destui intelectuali burghezi de cea mai proastă speță care «s-au strecurat» în organele puterii sovietice : să-i alungăm fără milă, să-i înlocuim cu intelectuali care ieri încă ne erau conștient ostili și care azi sînt numai neutri — aceasta este una dintre sarcinile cele mai importante ale momentului actual, sarcina tuturor activiștilor sovietici care vin în contact cu «intelectualitatea», sarcina tuturor agitatorilor, propagandiștilor și organizatorilor" (*Prețioasele mărturisiri ale lui Pitirim Sorokin*, XXXVII, 201).

[16] „Sînteți foarte naivi dacă vă închipuiți că în ziua victoriei proletariatului intelectualii, clasa de mijloc, mica burghezie vor deveni comuniști" (XLI, 268).

[17] În contextul discuțiilor de azi în lumea noastră literară nu e lipsit de interes să reproducem întregul aliniat din acest ultim articol al lui Lenin (*Mai bine mai puțin, dar mai bine*) : „Pentru reînnoirea aparatului nostru de stat trebuie, cu orice preț, să ne punem drept sarcină : în primul rînd — să învățăm, în al doilea rînd — să învățăm, și în al treilea rînd — să învățăm, iar după aceea să urmărim ca știința să nu rămînă, la noi, literă moartă sau o frază la modă

În ansamblul muncii pentru edificarea noii societăți, concentrarea eforturilor în direcția culturalizării era reclamată de două necesități stringente.

În primul rînd, organizarea, conducerea, într-un cuvînt, administrarea nu se puteau înfăptui fără specialiștii moșteniți de la vechiul aparat de stat. Alți specialiști nu existau. Dar acești specialiști trebuiau să fie conduși de comuniști. Or, Lenin nu o dată a subliniat că în acei ani în Rusia, în condițiile de început, lipsa unui nivel ridicat de cultură favoriza amplificarea pînă la proporții monstruoase a birocratismului [18]. În al doilea rînd, trebuia avut în vedere că construcția socialismului începea cu materialul uman educat în cadrul unei societăți burgheze și într-o țară în care majoritatea populației o constituiau liberii producători de mărfuri, deci, științific vorbind, mica burghezie. Lenin socotea că, după victoria în război asupra burgheziei, dușmanul principal al puterii sovietice devine stihia mic-burgheză, înțeleasă în primul rînd ca o mentalitate înapoiată, care pătrunde năvalnic și în straturile periferice ale clasei muncitoare, corupîndu-le [19], exercită o înrîurire nefastă chiar asupra unor cadre de

---

(ceea ce — de ce să ne ascundem? — se întîmplă la noi foarte des), ca știința să ne intre cu adevărat în sînge, să devină într-adevăr și pe de-a-ntregul un element component al vieții de toate zilele. Într-un cuvînt, trebuie să formulăm nu acele cerințe pe care le formulează burghezia din Europa occidentală, ci acelea pe care este bine și se cuvine să le formuleze o țară care își pune drept sarcină să devină socialistă".

Cu alte cuvinte : constructorii socialismului au (și vor mai avea) ce să învețe în diferite domenii de la burghezie, însă obiectivele și modelele muncii lor ei n-au cum și de ce să le împrumute de la burghezie, ci trebuie să le extragă *numai și numai* din practica construcției socialiste.

[18] Elocvente în acest sens sînt următoarele constatări ale lui Lenin din raportul prezentat la Congresul al XI-lea al P.C. (b) din Rusia (27 martie — 5 aprilie 1922). La întrebarea „în ce constă forța noastră și ce ne lipsește nouă", Lenin răspundea că nu lipsește nici puterea politică și nici economică, ci altceva: „pătura de comuniști care dețin funcții de conducere în aparatul de stat este lipsită de un nivel ridicat de cultură. Dacă luăm, de pildă, Moscova — cei 4700 de comuniști cu funcții de răspundere — și luăm totodată această mașină birocratică, această îngrămădire birocratică — apoi cine pe cine conduce? Tare mă îndoiesc că s-ar găsi cineva care să poată spune că comuniștii conduc toată această mașină. Dacă e să spunem adevărul, apoi nu ei sînt aceia care conduc, ci ei sînt cei conduși" (XLV, 102). Iată de ce Lenin îi critica atît de sever pe acei comuniști care considerau că e oarecum sub demnitatea lor să învețe de la ... burghezi. „Noi vom putea să conducem economia dacă comuniștii vor ști să clădească această economie cu mîinile altora și dacă ei înșiși vor învăța de la această burghezie și o vor conduce pe calea pe care vor ei. Dar dacă un comunist își închipuie că știe totul pentru că este un comunist cu funcție de răspundere și își zice : eu am învins oameni mai ceva decît un tejghetar oarecare, noi am bătut, pe diverse fronturi, adversari mai ceva decît ăștia —, dacă predomină o asemenea stare de spirit, atunci ea ne încurcă toată treaba" (XLV, 105).

[19] Din variatele referiri ale lui Lenin la acest aspect al luptei, noi am ales două din „*Stîngismul*" — *boala copilăriei comunismului*, între altele și datorită caracterului lor principial, generalizator. Explicînd de ce lupta împotriva micilor producători inevitabil capătă un alt caracter decît lupta împotriva burgheziei, Lenin adăuga : „Ei înconjură proletariatul din toate părțile cu stihia mic-burgheză, cu care-l îmbibă, cu care-l pervertesc, provocînd mereu în rîndurile lui recidive ale unor trăsături proprii micii burghezii, cum sînt : lipsă de caracter, fărîmițare, individualism, trecere bruscă de la entuziasm la descurajare". Și mai departe : „Dictatura proletariatului înseamnă luptă crîncenă, sîngeroasă și nesîngeroasă, violentă și pașnică, militară și economică, pedagogică și administrativă împotriva forțelor și tradițiilor vechii societăți" (XLI, 27). Într-un alt context, spre final, combătînd „teribilismul revoluționar", Lenin mai arată : „În timpul puterii sovietice, în partidul proletar, al vostru și al nostru, vor pătrunde și mai multe elemente provenite din mediul intelectual burghez. Ele vor pătrunde și în Soviete, și în justiție, și în administrație, căci comunismul nu poate fi construit decît cu materialul uman creat de capitalism — altul nu există ; căci intelectualitatea burgheză nu poate fi nici izgonită, nici nimicită ; ea trebuie învinsă, transformată, asimilată, reeducată, așa cum trebuie să fie ree-

partid [20]. În lupta împotriva stihiei mic-burgheze cultura trebuia să intervină de asemenea ca o armă de temut.

Nu întîmplător, vorbind despre *Noua politică economică și sarcinile comitetelor pentru educație politică* (17 octombrie 1921), Lenin a numit în concluzie ca „trei mari dușmani" — îngîmfarea comunistă [21], analfabetismul și mita. Alăturarea este mai mult decît semnificativă, indicînd cele două laturi indisolubile ale revoluției culturale : ridicarea nivelului cultural al întregului popor, răspîndirea de cunoștințe, instruirea, condusă în așa fel încît fiecare om al muncii să aibă, față de îndatoririle lui, o atitudine de stat, să fie capabil, cu alte cuvinte, la nevoie să participe competent la rezolvarea unor probleme de stat — pe de o parte, iar pe de altă — com-

---

ducați printr-o luptă îndelungată, pe baza dictaturii proletariatului, și proletarii înșiși, care nu se eliberează dintr-o dată de propriile lor prejudecăți mic-burgheze, printr-o minune, din porunca maicii domnului, din imperativul unei lozinci, al unei rezoluții sau al unui decret, ci numai printr-o luptă de masă îndelungată și grea împotriva influențelor mic-burgheze de masă" (XLI, 101).

[20] „Se înțelege de la sine că birocratismul, care a reînviat în instituțiile sovietice, nu putea să nu exercite o influență nefastă și în organizațiile de partid" (XLII, 33).

[21] Pe aceasta Lenin o definește într-un loc ca o „trăsătură proprie aceluia care, făcînd parte din partidul comunist, de unde n-a fost măturat încă, își închipuie că poate rezolva toate problemele prin decrete comuniste" (XLIV, 175). Ar fi însă o greșeală simplificatoare să se creadă că înverșunarea lui Lenin împotriva celor atinși de boala „îngîmfării comuniste" viza doar pe cei ce nu meritau titlul de membru al partidului comunist. Nicidecum. Lenin avea în vedere un fenomen mai larg, și anume greutatea pe care o resimțeau unii comuniști, care își justificaseră pe de-a-ntregul apartenența în perioada anterioară, de a se adapta unor condiții schimbate. Articolul *Cu privire la planul economic unic* este dedicat în mare măsură acestei probleme spinoase. Începînd cu o desolidarizare severă de acei care refuză să ia în considerație noile sarcini („Trebuie să învățăm o dată să prețuim știința, să respingem înfumurarea «comunistă» a diletanților și birocraților, trebuie să învățăm o dată să muncim sistematic și să folosim propria noastră experiență, propria noastră practică !"). Lenin trece la o definire riguroasă, într-adevăr „științifică" a acestor sarcini noi : „Sarcina comuniștilor din GOELRO este să comande mai puțin sau, mai bine zis, să nu comande de loc, ci să se apropie cu o deosebită atenție și pricepere de specialiștii în știință și tehnică („în majoritatea cazurilor, aceștia sînt inevitabil îmbibați de concepții și obiceiuri burgheze", cum se arată în programul P.C. (b) din Rusia), să învețe de la ei și să-i ajute să-și lărgească orizontul. În acest sens, ei trebuie să pornească de la cuceririle și datele științei respective și să țină seama că un inginer va ajunge la recunoașterea comunismului *nu așa* cum a ajuns propagandistul ilegalist sau publicistul, *ci în virtutea datelor științei sale*, că *în felul său* va ajunge la recunoașterea comunismului un agronom, în felul său un silvicultor ș.a.m.d. Un comunist care nu și-a dovedit priceperea de a îmbina și a dirija cu modestie munca specialiștilor, pătrunzînd în fondul problemei și studiind-o în amănunțime, este adeseori dăunător. Asemenea comuniști avem noi mulți, și i-aș da cu duzina pentru un singur specialist burghez care își studiază în mod conștiincios meseria și o cunoaște bine".

Cît de gravă și într-un fel dureroasă a fost problema se vede și din această ilustrare de către Lenin a transformării pozitivului în negativ, pe care o operează implacabil istoria : „De multă vreme s-a observat că lipsurile oamenilor sînt, de cele mai dese ori, legate de calitățile lor. Același lucru se poate spune și despre lipsurile multora dintre comuniștii cu munci de conducere. Zeci de ani noi am înfăptuit o operă măreață, am făcut propagandă pentru răsturnarea burgheziei, i-am învățat pe oameni să n-aibă încredere în specialiștii burghezi pe care i-am demascat, i-am îndepărtat de la putere, și am zdrobit împotrivirea lor. A fost o operă măreață, de importanță istorică mondială. Dar e de ajuns să exagerezi un pic, și se confirmă adevărul că de la sublim la ridicol nu e decît un pas. Noi am convins Rusia, am smuls-o din mîinile exploatatorilor, pentru oamenii muncii, am zdrobit pe exploatatori și acum trebuie să învățăm s-o guvernăm. Pentru asta trebuie să învățăm să fim modești și să respectăm munca eficientă depusă de «specialiștii în știință și tehnică» ; pentru aceasta trebuie să învățăm să facem o analiză concretă și atentă a numeroaselor greșeli *practice* făcute de noi și să le îndreptăm treptat, dar cu perseverență. Mai puțină înfumurare intelectualistă și birocratică, o mai atentă studiere a ceea ce ne oferă experiența noastră practică la centru și pe teren, ca și a ceea ce ne-a oferit pînă acum știința" (XLII, 359—363).

baterea înverşunată a mentalităţilor burgheze şi mic-burgheze, generalizarea treptată a atitudinii comuniste în viaţă şi în muncă. Lenin sublinia că ambele sarcini sînt sarcini de durată [22].

Iată deci care a fost cadrul general în care se situează combaterea de către Lenin a greşelilor Proletcultului. În mod special despre problemele literaturii şi artei proletare Lenin n-a scris şi nici n-a vorbit vreodată. Dar unele deducţii — ţinîndu-se seama de specificul acestui tărîm de activitate creatoare — sînt posibile. Lenin le reproşa conducătorilor Proletcultului că, propunîndu-şi drept sarcină „inventarea" unei culturi „pur proletare", izolează de fapt Proletcultul de ambianţa generală a luptei pentru victoria socialismului. Şi-l izolează cel puţin sub două aspecte. Pe de o parte, pentru că se izolau de sarcina generală de însuşire a întregii culturi, iar pe de alta pentru că rupeau artificial creaţia literară şi artistică de lupta şi munca concretă a oamenilor muncii [23]. Nu întîmplător corifeii Proletcultului se împotriveau nu doar subordonării organizaţiilor lor faţă de Narkompros [24], dar contestau şi rolul conducător al partidului comunist în acest domeniu. În vîrfurile Proletcultului se născuse atunci teoria aşa-zisei împărţiri triunghiulare a sarcinilor construcţiei socialiste. Ceea ce este partidul în domeniul politic, spuneau ei, iar sindicatele în domeniul, economic, reprezintă Proletcultul în domeniul culturii [25]. Zeci şi zeci de poeţi proletari care apucaseră să se manifeste mai mult sau mai puţin semnificativ înainte de revoluţie, precum şi sute, sau poate chiar mii de oameni ai muncii cărora revoluţia le-a trezit interesul pentru creaţia artistică, au fost astfel îndemnaţi nu să continue ceea ce au făcut înainte, adică să înveţe să se exprime cît mai bine poetic, ci să se constituie într-un fel de castă de „poeţi proletari", superiori prin definiţie tuturor poeţilor dinaintea lor numai pentru că sînt proletari, şi să elaboreze prin experi-

[22] „În război poţi învinge în cîteva luni, dar pe plan cultural nu poţi învinge într-un astfel de termen ; prin însăşi natura lucrurilor, aici este nevoie de un termen mai lung şi trebuie să ne adaptăm acestui termen mai lung, organizîndu-ne în mod corespunzător munca, fiind mai dîrzi, mai perseverenţi şi mai metodici" (*Noua politică economică şi sarcinile comitetelor pentru educaţie politică*, XLIV, 176—177).

[23] „În timp ce noi flecăream despre cultura proletară şi despre raportul dintre ea şi cultura burgheză, faptele ne oferă cifre care arată că, chiar şi în ceea ce priveşte cultura burgheză, la noi lucrurile se prezintă prost de tot" (*Pagini de jurnal*, XLV, 385). Sau : „Fără să vrem, înclinăm să adoptăm această atitudine faţă de cei ce se lansează prea des şi cu prea multă uşurinţă în peroraţii, bunăoară, despre cultura « proletară » : pentru început ne-ar ajunge şi o adevărată cultură burgheză ; pentru început am fi mulţumiţi să ne putem lipsi de tipurile deosebit de pronunţate de cultură preburgheză, adică de cultură birocratică sau feudală etc. În problemele de cultură nu există nimic mai dăunător decît pripeala şi lipsa de chibzuinţă. Acest adevăr ar trebui să şi-l vîre bine în cap mulţi dintre tinerii noştri publicişti şi comunişti" (*Mai bine mai puţin, dar mai bine*, XLV, 411).

[24] Comisariatul Poporului pentru instrucţia publică.

[25] „După cum partidul reprezintă laboratorul liniei politice pe care o elaborează majoritatea sovietică comunistă aflată la putere în vederea aducerii la îndeplinire a programului său politic pe scara statală, tot astfel şi organizaţia de cultură şi de răspîndire a culturii a proletariatului reprezintă laboratorul de aducere la îndeplinire a programului revoluţionar cultural al proletariatului pe aceeaşi scară statală, şi, evident, mondială" — citim în *Declaraţia* elaborată de biroul organizatoric al Proletcultului în întîmpinarea primei conferinţe a organizaţiilor de cultură proletară şi publicată în revista „*Пролетарская культура*", nr. 1, 1918. Iar în *Planul de organizare a proletcultului*, elaborat în decembrie 1918 şi publicat în revista „*Грядущее*", nr. 1, 1919, se spune şi mai explicit : „Proletcultul este organizaţia de clasă, de cultură şi creaţie a proletariatului, cum partidul muncitoresc este organizaţia lui politică, iar sindicatele — organizaţia economică". Cf. V. Ivanov, *Формирование идейного единства советской литературы*, 1917—1932, Moscova, 1960, p. 151.

enţe de laborator o artă nouă, ca emanaţie directă a experienţei lor de clasă etc. De ce să ne mire atunci că, îmbibaţi de asemenea teorii, unii poeţi proletari s-au lăsat antrenaţi în tot felul de experienţe privind elaborarea unui „stil de clasă" în poezie, lansarea unei poezii „metalice" etc. Încercarea de a opune „vechii culturi" o nouă cultură, „pur proletară", nu putea să aducă decît prejudicii construcţiei socialiste.

Încă în 1918, înfierîndu-i pe acei dintre intelectuali care încercau să şantajeze noua putere, apostrofînd-o cu sloganul „nu vă veţi putea lipsi de noi", Lenin răspundea : „Socoteala lor impertinentă nu le va reuşi : chiar de pe acum oamenii culţi se desprind şi trec de partea poporului, de partea oamenilor muncii, dînd o mînă de ajutor la înfrîngerea rezistenţei slugilor capitalului" (XXXV, 208). Mai tîrziu Lenin i-a combătut cu severitate pe acei comunişti prea „radicali" care continuau să-i trateze ca pe duşmani pe toţi intelectualii burghezi : „Nu avem absolut nici un motiv să alungăm pe specialiştii care ne sînt de folos. Dar trebuie să-i punem în condiţii care să dea proletariatului posibilitatea de a-i controla" (XXXVIII, 6). Cu cea mai mare atenţie Lenin urmărea procesul schimbării de atitudine în rîndurile intelectualităţii burgheze faţă de puterea sovietică, văzînd în peripeţiile lui tot atîtea recunoaşteri ale invincibilităţii revoluţiei socialiste. La al VII-lea Congres general al Sovietelor din Rusia, el a salutat cu simpatie apelul celor 71 de intelectuali francezi, în frunte cu Anatole France, împotriva intervenţiei în Rusia (XXXIX, 405), iar la 10 aprilie 1922 îi scria savantului american Charles P. Steinmetz că „în toate ţările lumii creşte — mai încet decît ar fi de dorit, dar nestăvilit şi necontenit — numărul reprezentanţilor ştiinţei, tehnicii şi artei care se conving de necesitatea înlocuirii capitalismului printr-o altă orînduire social-economică şi pe care «îngrozitoarele dificultăţi» («terrible difficulties») întîmpinate de Rusia sovietică în lupta ei împotriva întregii lumi capitaliste nu-i îndepărtează, nu-i sperie, ci, dimpotrivă, îi fac să fie conştienţi de inevitabilitatea luptei şi de necesitatea de a lua parte, în limita posibilităţilor, la această luptă, ajutînd noului să învingă vechiul" (XLV, 157—158).

În domeniul mai restrîns al creaţiei literare, după „retragerea" din literatură a corifeilor vechii intelectualităţi, aşa cum reiese şi din periodizarea menţionată de noi a lui A. V. Lunacearski, arena literară a fost ocupată aproape în exclusivitate de scriitori proletari şi futurişti. Dar situaţia n-a putut dura. Treptat, au început să se dezmeticească unii veterani, iar aproximativ din 1920 în redacţiile editurilor şi revistelor a „năvălit" generaţia nouă, formată din scriitori care abia dacă au apucat să debuteze înainte de 1917, iar acum, îmbogăţiţi de enorma experienţă de viaţă a participării la epocalele evenimente, se întorceau entuziaşti la uneltele lor, hotărîţi să creeze o literatură nouă, demnă de o epocă nouă. Era firesc ca între ei şi scriitorii proletari să se stabilească relaţii rodnice de colaborare. Ceea ce însă nu prea s-a întîmplat, şi în această împrejurare credem că trebuie căutată principala consecinţă negativă a teoriilor şi practicilor Proletcultului.

Nu intră în tema cercetării noastre să urmărim peripeţiile înfruntărilor literare din anii 20 în U.R.S.S. Noi ne-am propus doar să extragem cîteva sugestii din moştenirea leninistă. Ele însă ies mai pregnant în evidenţă azi în lumina faptelor de atunci. Lenin întotdeauna sublinia că în domeniul culturii sarcinile nu pot fi rezolvate prin hotărîri şi dispoziţii

administrative sau prin stabilirea unor norme ori modele, ci numai prin îmbogățirea cunoștințelor și prin aplicarea și verificarea lor în munca practică.

O spunem și pentru a reliefa că în critica lui Lenin la adresa Proletcultului sau în cerința lui privind valorificarea întregii moșteniri culturale nu s-a conținut nici o dezavuare a poeziei proletare sau — și mai rău — vreun îndemn adresat scriitorilor de a nu se îndepărta de modelele clasice, prerevoluționare.

Din *Amintirile* Clarei Zetkin aflăm că Lenin îi spunea că „trezirea unor noi forțe, efortul lor în direcția creării în Rusia sovietică a unei arte noi și a unei culturi noi e un lucru bun, foarte bun. Ritmul impetuos al dezvoltării lor e explicabil și folositor. Trebuie să recîștigăm ceea ce am lăsat să ne scape în decursul secolelor, și tocmai acest lucru vrem să-l facem. Frămîntările haotice, căutarea febrilă a unor lozinci noi, a unor lozinci care astăzi înalță «osanale» unor anumite curente în domeniul artei și al gîndirii, iar mîine strigă «răstignește-le», — toate acestea sînt inevitabile" [26].

Iar poetul proletar A. Bogdanov își amintește că, o dată, cînd i-a citit lui Lenin o poezie a sa, Lenin a criticat-o tocmai pentru epigonism, pentru reminiscențe poporanist-intelectualiste [27].

Așadar analiza referirilor lui Lenin la problemele mai ample ale construcției culturale, dar și la problemele mai speciale ale Proletcultului, ne oferă încă un exemplu strălucit de mînuirea dialectică a corelației dintre general și particular. Împrejurările concrete ale înființării Proletcultului și ale organizării activității sale în primii ani de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, atitudinea ostilă, iar apoi șovăielnică a vechii intelectualități, destinul diferitelor grupări ale scriitorilor ruși, acapararea conducerii Proletcultului de către Bogdanov și adepții lui etc. — toate acestea erau niște date foarte concrete și foarte particulare și Lenin nu le ocolește în intervențiile sale, dar nici nu rămîne la ele, ci le și prelucrează, preconizînd soluții adecvate în lumina unor generalizări teoretice de largă perspectivă. Una din ideile directoare ale acestei prelucrări e că noua cultură proletară, socialistă va putea fi făurită cu succes și dezvoltată progresiv, va putea contribui plenar la opera de construire a noii orînduiri, numai dacă se va edifica pe o bază cît mai largă. Lenin combătea constant orice tentativă de a se îngusta baza culturii socialiste, de a se exclude din moștenire măcar ceva ce i-ar putea fi de folos. Ideea deschiderii largi a culturii primului stat socialist către toate izvoarele de valori, care toate trebuie utilizate, evident în scopul făuririi unei culturi de tip nou, trece ca un fir roșu prin toate luările de atitudine la care ne-am referit. Și prin asta trăiește și astăzi spiritul creator al gîndirii leniniste.

★

O pagină interesantă a referirilor lui Lenin la problemele literaturii e și atitudinea lui, în general negativă, față de futurism. Dar trebuie precizat că atitudinea aceasta n-a fost niciodată nici oficială și nici măcar oficioasă. În cuvîntările oficiale ale lui Lenin există doar o singură referire,

---

[26] *Lenin despre cultură și artă*, București, 1957, p. 605.

[27] *Ленин всегда с нами. Воспоминания советских и зарубежных писателей*, Moscova, 1967, p. 72.

şi nu la futurism în general, ci la Maiakovski, şi anume în cuvîntarea *Despre situaţia internaţională şi internă a Republicii Sovietice*, rostită la şedinţa fracţiunii comuniste a Congresului general al muncitorilor metalurgişti din Rusia, la 6 martie 1922, în care, recunoscînd că nu se numără „printre admiratorii talentului lui poetic", Lenin dă totuşi o înaltă apreciere poeziei *Şedinţomanii*, pentru că „sub raport politic şi administrativ" lectura ei i-a produs o plăcere cum „de mult n-am mai încercat" (XLV, 13).

Încolo, toate „datele" problemei se constituie din bileţele neoficiale, amintiri etc.

În mod curent sînt invocate cu precădere două documente.

Primul e un bileţel scris de Lenin lui Lunacearski pe un petic de hîrtie, probabil în timpul unei şedinţe :

„Cum de nu ţi-a fost ruşine să votezi pentru editarea (poemului) 150 000 000 de Maiakovski în 5 000 exemplare ?

E o aiureală, o prostie, o prostie gogonată şi pretenţioasă.

Sînt de părere că lucrările de acest gen trebuie să fie tipărite doar 1 din 10 *cel mult în 1 500* exemplare, pentru biblioteci şi maniaci.

Iar Lunacearski să fie bătut pentru futurism".

Finalul e concludent pentru caracterul cu totul neoficial al intervenţiei. Lunacearski a răspuns pe acelaşi petic de hîrtie :

„Nici mie nu-mi prea place lucrarea asta, dar 1) un poet ca Briusov a fost entuziasmat şi cerea tipărirea în 20 000 ; 2) fiind citită de autor, lucrarea s-a bucurat de un succes evident, şi încă la muncitori" [28].

Celălalt document e un bilet adresat, tot în această problemă, lui M. N. Pokrovski, care conducea atunci Editura de stat :

„Tov. Pokrovski ! Iarăşi şi iarăşi vă cer ajutor în lupta cu futurismul ş. a. m. d.

1) Lunacearski a trecut prin colegiu (vai !) tipărirea (poemului) 150 000 000 de Maiakovski. Oare nu se poate împiedica asta ? Trebuia împiedicat. Să cădem de acord să-i tipărim pe aceşti futurişti cel mult de două ori pe an şi *cel mult în 1 500 ex.*

2) Pe Kiselis, despre care se spune că e un pictor « *realist* », Lunacearski şi pe el l-a scos, promovîndu-i pe futurişti şi direct şi *indirect*. Nu s-ar putea găsi nişte *anti*-futurişti de nădejde ?" [29].

Că Lenin avea faţă de futurism o atitudine foarte rezervată, că noul curent nu-i plăcea, nu încape îndoială. O confirmă şi N. K. Krupskaia [30]

---

[28] *Литературное наследство*, vol. LXV, *Новое о Маяковском*, Moscova, 1958, p. 210.

[29] *Vol. cit.*, p. 210.

[30] N. K. Krupskaia îşi aminteşte că atunci cînd, la un spectacol la Kremlin, dat în cinstea soldaţilor Armatei Roşii, Lenin a auzit pentru prima dată poezia lui Maiakovski *Marşul nostru*, această poezie nu i-a plăcut (*vol. cit.*, p. 207). Dar tot Krupskaia relatează că, la 28 februarie 1921, în timpul unei vizite la Atelierele superioare de stat tehnico-artistice „ei (studenţii — *n.n.*) îi arătau lui desenele lor naive, îi explicau înţelesurile lor, îi puneau o sumedenie de întrebări. Iar el rîdea, evitînd să dea răspunsuri, răspundea cu întrebări la întrebări : « Ce citiţi ? Îl citiţi pe Puşkin ? ». « O, nu, zise careva, doar el e burghez, noi îl citim pe Maiakovski ». Ilici zîmbi : « După părerea mea, Puşkin e mai bun ». După aceasta, Ilici a devenit mai puţin dur faţă de Maiakovski. Cum auzea numele lui, îşi amintea de tinerii din atelierele artistice, plini de veselie şi bucurie, gata să piară pentru puterea sovietică, tineretul care, negăsind în lumea contemporană cuvinte pentru a se exprima, le căuta în poeziile greu de înţeles ale lui Maiakovski" (V. Maiakovski, *Opera poetică. Poeme*, Bucureşti, 1961, p. 466—467).

și A.V. Lunacearski[31] în amintirile lor. Dar e necesar de adăugat totuși că aprecierea aceasta nu se referea de loc la valoarea estetică sau la îndreptățirea istorico-literară a producțiilor futuriste. De altfel, chiar în cuvîntarea citată de noi unde e vorba de *Ședințomanii*, Lenin „recunoaște", cum noi am mai menționat-o, „totala sa incompetență în acest domeniu". Ca geniu politic prin excelență, Lenin aprecia și operele literare în primul rînd din punctul de vedere al eficienței și orientării ideologice. Cînd i se prezenta textul unei poezii intitulată *Marșul nostru*, care se pretindea a fi o expresie a voinței de luptă a milioanelor de oameni ridicați de revoluție, dar pe care acești oameni nu puteau s-o înțeleagă, Lenin își manifesta dezaprobarea tocmai pentru că se îndoia de eficiența operativă a „marșului" [32], cînd un poem (*150 000 000*) se voia o epopee a revoluției, dar o prezenta într-un fel care nu putea să nu genereze confuzii [33] și într-o formă care îngreuia înțelegerea necesară a sensului revoluției, Lenin se opunea. Cînd însă același Maiakovski a scris o poezie, în fond tot futuristă, dar care se constituia ca un ajutor efectiv dat comuniștilor în lupta împotriva birocrației, Lenin aplauda. Cînd vedea cum poezia, poate mai greu accesibilă, a futuriștilor înflăcărează de entuziasm tineretul revoluționar, Lenin devenea mai îngăduitor.

În consecință, se poate susține că rezervele lui Lenin față de futuriști erau de aceeași factură ca și criticile adresate Proletcultului. Tot ce neglija sarcina orientării revoluției culturale în direcția sudării ei organice cu celelalte laturi ale bătăliei pentru socialism trebuia combătut.

★

În general, dacă analizăm textele leniniste în lumina experienței acumulate în rezolvarea unor sarcini și probleme contemporane, sîntem datori să avem în vedere întotdeauna și împrejurările concrete în care s-a produs cutare luare de atitudine.

Lenin nu a formulat niciodată judecăți cu privire la valoarea estetică a unor opere literare [34]. În schimb, întotdeauna definea cu excepțională pătrundere și precizie valoarea social-politică.

---

[31] „Față de futurism avea, în general, o atitudine negativă". „Noile forme artistice și literare care au luat ființă în timpul revoluției erau, în majoritatea cazurilor, necunoscute lui Vladimir Ilici. Nu avea timp să se ocupe de ele. Voi menționa totuși că poemul *O sută cincizeci de milioane* al lui Maiakovski nu i-a plăcut de loc. Această carte i s-a părut extravagantă. Nu putem decît să regretăm că el nu a mai avut putința să se pronunțe și asupra celorlalte cotituri spre revoluție ale literaturii, care au apărut mai tîrziu și erau mai mature" (*Lenin despre cultură și artă*, București, 1957. p. 624 și 626—627).

[32] Actrița O. V. Gzovskaia, care a declamat poezia, își amintește că după spectacol Lenin a întrebat-o: „Ce ai declamat dumneata după Pușkin? Și de ce ai ales această poezie? Nu prea am înțeles-o ... e plină de tot felul de cuvinte ciudate" (Маяковский в воспоминаниях современников, Moscova, 1963, p. 160).

[33] Între altele, și pentru că în poemul lui Maiakovski și-au găsit loc și ecouri la teoriile proletcultiste combătute de Lenin, cu privire, de pildă, la cultura trecutului, prezentată ca aparținînd în întregime taberei contrarevoluționare.

[34] În încercarea noastră noi ne referim numai la anii de după Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Propoziția însă se verifică și prin alte trimiteri. Astfel, de pildă, în articolele despre Tolstoi, deși pornește de la genialitatea marelui scriitor, Lenin nu-l încadrează în seria literară, nu-l confruntă cu alți scriitori, ci-l apreciază ca „o oglindă a revoluției", străduindu-se a defini cît mai exact mai ales atitudinea revoluționară față de moștenirea lui Tolstoi. În legătură cu Dostoievski, de asemenea, după cum reiese din amintirile scriitorului Bonci-

Referindu-se, de pildă, la cartea lui A. I. Todorski, *Un an de luptă cu arma și cu plugul*, Lenin o apreciază pentru că autorul a descris desfășurarea revoluției într-un județ îndepărtat foarte *simplu* și *foarte viu*, comunicînd astfel foarte exact și foarte accesibil rezultatele unei experiențe. Și pe loc conchide, generalizînd : „Editarea cîtorva sute sau cel puțin a cîtorva zeci de astfel de descrieri dintre cele mai bune, mai veridice, mai nemeșteșugite, mai bogate prin conținutul lor de fapte prețioase ar fi infinit mai folositoare pentru cauza socialismului decît multe din materialele pe care le publică în ziare, reviste și cărți literații de meserie, pe care hîrtia îi împiedică adesea să vadă viața reală" (XXXVII, 422 — 423). Și nu este de loc surprinzător că o concluzie asemănătoare se află și în finalul articolului *Despre caracterul ziarelor noastre* : „Mai puțină trăncăneală politică. Mai puține considerații cu caracter general. Mai aproape de viață. Mai multă atenție felului în care masa muncitorească și țărănească creează *în practică* ceva *nou* în munca ei de toate zilele. Mai multă *verificare*, în scopul de a se stabili în ce măsură acest nou este un fenomen cu caracter *comunist*" (XXXVII, 93).

Aprecierea politică domină și în cunoscuta menționare de către Lenin a romanelor lui Henri Barbusse *Le feu* și *Clarté*, în care, zicea Lenin, „găsim una dintre cele mai grăitoare confirmări ale fenomenului general, care se observă pretutindeni, al creșterii conștiinței revoluționare în mase. Primul dintre ele a fost tradus în toate limbile, iar în Franța a atins un tiraj de 230 000 de exemplare. Procesul prin care omul de rînd, din masă, complet neștiutor și cu totul copleșit de ideile și prejudecățile sale, se transformă în revoluționar tocmai sub influența războiului, este înfățișat cu o forță neobișnuită, cu foarte mult talent și extrem de veridic" (XXXIX, 107).

S-ar putea obiecta că în aprecierea citată sublinierea valorii artistice e inclusă. Neîndoios, dar numai în măsura în care atestă că eficientă din punct de vedere politic și social poate fi doar o operă literară scrisă cu talent, deci valoroasă și din punct de vedere estetic, însă despre natura specifică a acestei valori și mai ales despre locul ei în seria valorilor artistice nu se spune nimic, și nici nu putea să se spună din moment ce romanele sînt menționate nu pentru ilustrarea unui fenomen literar, ci a unuia politic, într-un articol *Despre sarcinile Internaționalei a III-a*, de polemică cu socialiștii așa-zis „Independenți" (Ramsay MacDonald, în cazul dat).

Un articol dedicat unei cărți de literatură, care ar putea să pară, la prima vedere, chiar un fel de recenzie, este *O carte scrisă cu talent* (XLIV, 250 — 251). Unii îl interpretează chiar la acest mod simplist : vedeți cum aprecia Lenin talentul, îl evidențiază pînă și la un adversar. Lenin aprecia, într-adevăr, ca nimeni altul, talentele de orice fel, și există în acest sens dovezi nenumărate, întreaga operă revoluționară de construcție a socialismului el și-o imagina ca eliberarea talentelor creatoare din popor„—acest izvor neînceput — și pe care capitalismul le apăsa, le strivea și le înăbușea

---

Bruevici, evidențiază ce este valoros și ce este inacceptabil în opera lui din punct de vedere social-politic. Discutînd cu Gorki despre *Mama*, nu se angajează în controverse cu privire la lipsurile ei artistice, ci, acceptînd explicațiile lui Gorki, că se grăbea, îl aprobă pentru că „mulți muncitori au luat parte la mișcarea revoluționară în chip spontan, inconștient, așa că acum lectura «Mamei» le va fi de mare folos" (M. Gorki, vol. XVII, București, 1960, p. 10).

cu miile şi cu milioanele" (XXXV, 206), dar oare ca s-o reliefeze încă o dată era nevoie să scrie despre Arkadi Avercenko? Ar fi naiv să presupunem aşa ceva. Căci, în fond, articolul cu pricina e un articol *politic* prin excelenţă, al cărui scop, de altfel atins cu excepţională precizie, era să *desfiinţeze* cartea lui Avercenko, să demaşte conţinutul ei de clasă, calomnios[35]. Dar scopul a fost atins cu ajutorul ironiei, procedeu ales de Lenin, după toate probabilităţile, şi pentru că volumul era îndreptat şi împotriva lui ca om, conţinînd insinuări veninoase în legătură cu viaţa sa de familie etc. În consecinţă, recunoaşterea talentului sună aproape sarcastic, dovedind fără putinţă de replică *în solda cui* se află scriitorii de talent de alde Avercenko. Pentru că, vedeţi, talentul său se manifestă plenar doar atunci cînd descrie cum se mînca aldătată în Rusia. Nu întîmplător în cel mai înalt grad e apreciată ultima schiţă, unde se arată ce au ajuns stăpînii de ieri ai Rusiei — un înalt dregător şi un proprietar de fabrică — primul e hamal în port, celălalt vînzător într-un magazin de consignaţie. Învinşi, resemnaţi, ei îşi amintesc de vremurile de altădată, cînd puteau să mănînce în voie, să se distreze în voie, să chefuiască în voie, ... Iar acum? — se tot întreabă: „Ce le-am făcut? Pe cine n-am lăsat să trăiască? "... „Cu ce îi stinghereau toate astea?" ... „Ce-au avut cu Rusia?"...

Şi Lenin întrerupe aici şirul lamentaţiilor, pentru a răspunde clar şi ferm, ca să se ştie o dată pentru totdeauna pe cine îi au în vedere alde Avercenko cînd vorbesc de Rusia;

„Arkadi Avercenko nu poate înţelege ce. Muncitorii şi ţăranii, după cît se vede, înţeleg toate astea fără nici o greutate şi fără să aibă nevoie de explicaţii".

Şi abia după aceasta cade, întocmai ca şi acel cuţit de ghilotină din amintirile lui N. D. Cocea:

„Unele nuvele, după părerea noastră, merită să fie reproduse. Talentul trebuie încurajat".

Se putea oare o distrugere mai magistrală?

Aşadar, dacă ar fi să raportăm cu tot dinadinsul referirile lui Lenin la literatură la un sistem de principii estetice ar trebui să avem în vedere nu atît evaluarea propriu-zis estetică a producţiilor de artă, ci mai degrabă evaluarea lor dintr-un unghi de vedere social-politic, în cadrul căreia se invederează din nou o corelaţie dialectică edificatoare. Apreciind, pozitiv sau negativ, eficienţa social-politică a unei opere literare, Lenin niciodată nu substituie această apreciere celei estetice, ci corelează doar cele două abordări posibile într-un sistem pe care îl domină prin viziunea sa globală. Am văzut cu cîtă grijă au fost făcute delimitările necesare în legătură cu poezia *Şedinţomanii* a lui Maiakovski. Într-o altă împrejurare, în *Raportul politic al Comitetului Central al P. C. (b) din Rusia*, prezentat la Congresul al XI-lea al partidului, referindu-se la sarcina de a fi oprită retragerea începută o dată cu trecerea la noua politică economică, Lenin insistă asupra necesităţii de a fi curmate cu energie fenomenele negative pe care retragerea le-a provocat — dezorganizare, încălcări de disciplină şi mai ales

---

[35] În general, Lenin prefera să răspundă la calomniile emigranţilor contrarevoluţionari global, nediferenţiat. Cu excepţia, poate, a articolului *În odaia lacheilor* (XXXIX, 141—147), dar care avea şi alte semnificaţii. Se poate presupune că lui Avercenko i-a răspuns direct şi pentru că acesta s-a dedat la calomnii grosolane, într-o formă mai „aleasă", ambalîndu-le într-o croială beletristică. Se simte că acea carte l-a şi amuzat pe Lenin.

panică. Şi, în continuare : „Cînd o întreagă armată (vorbesc aici în sens figurat) se retrage, nu poate să domnească aceeaşi stare de spirit ca atunci cînd toţi înaintează. Atunci, la fiecare pas veţi constata, într-o oarecare măsură, o stare de deprimare. S-au găsit la noi pînă şi poeţi care au scris că la Moscova este foamete şi frig ; în timp ce înainte era curat şi frumos, acum înfloreşte comerţul şi specula. Există o serie întreagă de asemenea producţii poetice"(XLV, 94 — 95).

Aluzia se face aici la o tendinţă destul de pronunţată ce a început să-şi facă loc în literatura sovietică îndată după încheierea războiului civil, şi pe care noi am încercat s-o definim în altă parte ca pe un val de neoromantism sui-generis[36]. Dar Lenin nu-i dă nici un fel de apreciere, mai mult, lasă să se înţeleagă că o atare înclinaţie a poeţilor e oarecum firească, îi pune însă în gardă pe comunişti, pe muncitori, pe toţi militanţii sovietici să nu cadă în nici un fel sub influenţa stărilor de spirit defetiste. De unde rezultă relativitatea evaluărilor posibile ale poeziei. În seria literară fenomenul putea fi firesc, poate chiar generator de valori, raportat însă la problemele social-politice, trebuia condamnat. Dar numai în această perspectivă. Căci : „lăsaţi-vă de filozofare, încetaţi cu discuţiile despre n. e. p., lăsaţi-i pe poeţi să scrie versuri, căci de-aia sînt poeţi" (XLV, 98).

Această din urmă punere la punct a lui Lenin nu prea am găsit-o citată [37], deşi în raport cu aspectele teoretice ale problemei, ea se impune ca deosebit de importantă. Evaluarea literaturii în lumina unor criterii social-politice poate fi utilă şi eficientă numai în cazul în care nu se substituie evaluării estetice şi e subsumată unei perspective de luptă pentru nişte ţeluri politice.

„Tolstoi a murit — scria Lenin încă în 1910 —, şi Rusia prerevoluţionară, a cărei slăbiciune şi neputinţă şi-au găsit expresia în filozofia genialului artist şi au fost zugrăvite în opera lui, este acum de domeniul trecutului. Dar în moştenirea lui există ceva care nu este de domeniul trecutului, ci al viitorului. *Această* (s. n. — *M. N.*) moştenire este preluată şi aprofundată de proletariatul rus" (XX, 24). Aici ideea e formulată aproape explicit, deşi, ca aproape întotdeauna la Lenin, pe marginea unui fenomen concret — opera lui Tolstoi. Dar aceeaşi condiţie a valabilităţii e presupusă în toate aprecierile făcute de Lenin din punct de vedere social-politic. După cum se ştie, Lenin avea o poziţie foarte sever-critică faţă de orientarea ideologică a operei lui Dostoievski, iar într-o scrisoare către Inessa Armand vorbeşte chiar despre „romanele arhidetestabile ale lui Dostoievski" [38]. Dar după cum o atestă scriitorul Vl. Bonci-Bruevici, Lenin îi spunea că „Dostoievski este un scriitor într-adevăr genial, care cercetează laturile bolnave ale societăţii contemporane". Avînd o atitudine categoric ostilă faţă de *Demonii*, Lenin preciza totuşi că la lectura romanului nu trebuie să se piardă din vedere că în el şi-au găsit reflectare nu numai evenimentele legate de activitatea lui Neceaev, dar şi de cea a

---

[36] *Literatura revoluţiei şi revoluţionarea literaturii*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tomul 16, 1967, 4, p. 509—529.

[37] În culegerea *Lenin despre cultură şi artă*, Bucureşti, 1957, fiind selectat un fragment din *Raportul politic* la Congresul al XI-lea al P.C.(b) din Rusia, pasajul la care ne referim nu figurează.

[38] *Lenin despre cultură şi artă*, Bucureşti, 1957, p. 507.

lui Bakunin : „Tocmai atunci cînd se scria *Demonii*, K. Marx şi F. Engels duceau o luptă înverşunată împotriva lui Bakunin. E o sarcină a criticii să vadă ce se referă în roman la Neceaev şi ce la Bakunin". Semnificativ este şi modul în care Lenin lua în consideraţie împrejurările tragice ale biografiei lui Dostoievski :

„Să nu se uite că Dostoievski a fost condamnat la moarte. El a fost supus procedurii barbare a execuţiei civile. Şi abia după aceasta s-a anunţat că Nicolae I l-a „graţiat", trimiţîndu-l la ocnă.

Însemnările din Casa morţii, mai remarcă Lenin, e o operă fără egal în literatura rusă şi universală, operă în care a fost înfăţişată magistral nu numai ocna, dar şi „Casa morţii", în care locuia poporul rus sub ţarii din dinastia Romanovilor" [39].

Ar putea fi invocate şi alte exemple. Aprecierile lui Lenin sînt întotdeauna determinate de cerinţele luptei sociale şi politice într-un moment dat. Valabilitatea lor rezultă din această legătură indisolubilă. Ca să poată valorifica moştenirea lui Tolstoi în folosul luptei lor de clasă, muncitorii ruşi trebuie să se debaraseze de iluziile utopice ale moşierului scrîntit întru Hristos ; ca să-l combată pe „apostolul smereniei" din Dostoievski — să extragă din opera sa neîntrecutele „tablouri vii" ale societăţii bolnave ; ca să se opună recrudescenţeler idealiste în filozofie, revoluţionarii ruşi trebuie să se bizuie pe latura intransigent-materialistă şi militantă din moştenirea lui Bielinski şi Cernîşevski ; poezia lui Demian Bednîi nu este prea eficientă din cauză că poetul, în loc să-i ridice pînă la el pe cititori, coboară uneori pînă la nivelul unui cititor incult ; poemul *150 000 000* nu poate fi „lansat" pentru că e „confuz şi pretenţios" ş. a. m. d. În toate judecăţile se simte suflarea fierbinte a luptei revoluţionare.

Textele leniniste sînt de o excepţională viabilitate nu pentru că soluţiile propuse în ele ar fi aplicabile şi situaţiilor de azi, ci, mai ales, pentru că oferă nenumărate exemple ale modului genial în care se rezolvau problemele ivite imprevizibil în desfăşurarea istoriei, previzibilă doar în datele ei cele mai generale. După 1920, Lenin nu o dată a repetat că în primii ani după octombrie 1917 întreaga strategie şi tactică a bolşevicilor sconta izbucnirea apropiată a revoluţiei mondiale. După cum se ştie, lucrurile nu s-au petrecut aşa. Şi totuşi Lenin susţinea că bolşevicii n-au greşit. Pentru că în Rusia ei nu puteau învinge decît în această perspectivă. Şi pentru că, sub conducerea lui Lenin, îşi adecvau strategia şi tactica fiecărei situaţii noi. Orice imobilism, orice adversitate faţă de necesitatea istorică de a schimba ceea ce ieri încă era pozitiv şi rodnic, dar deodată a devenit anacronic, puteau să devină fatale pentru cauza revoluţiei. „Pentru un adevărat revoluţionar — scria Lenin — primejdia cea mai mare — poate chiar singura primejdie — este exagerarea în revoluţionarism, uitarea limitelor şi a condiţiilor unei aplicări oportune şi victorioase a metodelor revoluţionare" (XLIV, 224). Şi în altă parte : „Mijlocul cel mai sigur de a discredita o idee politică (şi nu numai politică) nouă şi de a o prejudicia este ca, sub pretextul susţinerii ei, s-o duci pînă la absurd" (XLI, 46).

---

[39] *Ленин всегда с нами.* Воспоминания советских и зарубежных писателей, Moscova, 1967, p. 26—27.

La capătul celălalt se află atitudinea creatoare pe care întotdeauna s-a străduit s-o adopte Partidul Comunist Român. Nu încape îndoială că și în domeniul creației și cercetării literare lectura atentă a textelor lui Lenin funcționează ca o busolă care ne permite să dăm la o parte tot ce e vremelnic, conjunctural, perisabil și să ne însoțim în bătălia pentru victoria comunismului cu toate atitudinile într-adevăr novatoare, îndrăznețe, nutrite de autenticul patos revoluționar.

RECITIND TEXTE DE LENIN

GEORGE MUNTEAN

Ceea ce uimește pe oricine răsfoiește scrierile lui Lenin — dincolo de excepționala lor însemnătate pentru dezvoltarea creatoare și multilaterală a marxismului — este aspectul lor funcțional și polemic, diversitatea problemelor abordate și forța de pătrundere competentă a domeniilor asupra cărora se pronunță. Este încă una din explicațiile trăiniciei și actualității lor, a interesului mereu sporit pe care li-l acordă oameni de cultură de diverse orientări, a vigorii cu care se raportează la ele comuniștii lumii, care văd într-însele un îndreptar și o armă de luptă, un exemplu de adaptare generatoare a marxismului la condiții istorice schimbate și un punct de pornire decisiv în continuarea și îmbogățirea cuceririlor acestei filozofii. Leninismul se configurează astfel și pe această latură ca expresia cea mai complexă a marxismului în secolul nostru, criteriul și stimulentul cel mai activ în desăvîrșirea lui. El reprezintă un stil și o călăuză, un exemplu de aplicare la concret și uneori la efemer și întîmplător și de transcendere a înțelesului acestora — prin metoda de abordare și unghiul teoretic din care sînt văzute — dincolo de imediat, de conjunctural, într-o mereu neistovită actualitate.

Așa s-ar explica, între celelalte chipuri posibile, cum chiar scrieri elaborate cu scopul vădit de a clarifica chestiuni ținînd aproape exclusiv de momentul respectiv, unele cu finalitate practică și organizatorică, al căror obiect nemijlocit a dispărut cu totul între timp, își mențin interesul deopotrivă documentar și ideologic. Evident, sînt de introdus îndată tot felul de distincții și explicații, între care una de ordin oarecum mai general ar fi aceea că, deși scrise fiecare în parte cu un țel anume, deși mai toate au o nedezmințită și imediată ținută polemică, se observă diferențe de grad, de intenție în privința cuprinderii obiectului avut în vedere, de etapă și de limbă etc., fapt caracteristic, de altfel, oricărei gîndiri active, implicată în același timp în subtilități teoretice și în activități practice precum cele desfășurate de Lenin. De unde multipla ei iradiere, consecințele mai generale ale unor observații ale sale, uneori de amănunt sau făcute în treacăt, dar caracterizate toate printr-o vie pasiune a clarificării, a delimitării

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 211–216, BUCUREȘTI, 1970

şi evidenţierii exprese a punctului de vedere pe care-l propune. Scrisul devine astfel pentru Lenin un alt mijloc de afirmare, o nouă cale de angrenare militantă într-un proces mult mai amplu, ale cărui coordonate de ansamblu şi particularităţi imediate trebuiau limpezite numaidecît. Şi cum fiecare dintre aceste mijloace (activitate organizatorică, agitaţie directă, cuvîntări şi convorbiri etc.) se cereau utilizate cu maximă eficienţă şi responsabilitate, scrisul se integrează lor, dobîndind, în mare, aceleaşi caracteristici. Aşa s-ar explica incisivitatea frazei sale, gesticulaţia ei precipitată, caracterul mereu mobilizat al cuvîntului, tensiunea propulsivă a paginilor, redactate parcă dintr-o răsuflare, fără nici un fel de veleitate în privinţa expresivităţii literare. Însă focul lăuntric estompează asperităţile, unifică nivelurile şi cadenţele, ţîşnirile şi violentările spontane ale lexicului şi uzului său, convertind totul într-un nestăvilit iureş afirmativ. Cită artă a cuvîntului e de semnalat la Lenin, aceasta e mai degrabă rodul întîmplării şi al tensiunii lăuntrice, decît al domoalei decantări, pentru care el n-avea răgaz şi, probabil, nici directă preocupare. Observaţia este valabilă, cred, pentru oricare sector al scrierilor sale, inclusiv pentru cele discutînd chestiuni privitoare la artă, tot atît de ilustrative pentru patosul combativ şi polemic, pentru consecvenţa de ansamblu şi aptitudinea de orientare în concret a acestei gîndiri iremediabil dialectice în echilibrul său fundamental.

Trecînd la un text, e firesc a ne opri la unul de bază, anume cel pe care e statornicită teoria leninistă a reflectării, şi a reţine aici directele sale implicaţii în domeniul artei. Textul e cuprins în *Materialism şi empiriocriticism* şi, deşi vizează un raport foarte general între existenţă şi conştiinţă, cuprinde, indirect, una dintre caracteristicile de fond ale relaţiei dintre artă şi realitate : „Senzaţiile noastre, conştiinţa noastră nu sînt decît o imagine a lumii exterioare, şi e de la sine înţeles că o reflectare nu poate exista fără lucrul reflectat, pe cînd lucrul reflectat există independent de cel în care se produce reflectarea" [1]. Aceasta ca principiu general. Cît priveşte natura acestei reflectări, Lenin preciza, în *Caiete filozofice*, că ea „*nu este* un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex, cu caracter dublu, zigzagat, care *cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă" [2]. Sigur, nu toate aspectele problemei sînt noi, teoria imitaţiei, bazată, în mare, pe observarea aceluiaşi proces, fiind cunoscută cel puţin de la Aristotel încoace, iar în spaţiu rusesc Cernîşevski fiind cel care, cu abia cîţiva ani mai devreme, apăsase din nou asupra faptului, împingînd lucrurile pînă spre o anume echivalare, prin metafora lui că „arta este viaţă". De asemenea, Engels, în *Anti-Dühring*, lucrare cu care *Materialism şi empiriocriticism* are cîteva certe înrudiri structurale, atrăgea atenţia, vorbind de oglindire, asupra caracterului diferenţiat al acesteia : „Oglindirea exactă a naturii este extrem de dificilă, ea fiind produsul unei îndelungate istorii a experienţei . . . În sfera fenomenelor *sociale*, oglindirea este şi mai dificilă" [3]. Aceasta, spre a nu mai aminti decît în treacăt de argumentaţia stringentă a lui Marx despre primatul existenţei asupra conştiinţei. Lenin însă, reluînd chestiunea, îi precizează conturul şi temeiurile în contextul filozofic şi ideologic-politic al epocii, accentuînd

[1] V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 18, Edit. politică, 1963, p. 63.
[2] *Ibidem*, vol. 29, Edit. politică, 1966, p. 309.
[3] Ediţia a IV-a, Edit. politică, 1966, p. 350.

în acelaşi timp mai puternic asupra naturii acestui proces şi eliminînd, explicativ, dificultatea cuprinderii lui, în al cărei prag se oprise Engels.

Un dat în plus, deosebit de important pentru aplicarea teoriei la domeniul artei, îl constituie introducerea în discuţie, pe lîngă cei doi termeni fundamentali la Marx (*existenţă*, *conştiinţă*), a noţiunii de *viaţă* (Engels vorbea de oglindire în sfera naturii şi a fenomenelor sociale), ca ţinînd în principal de latura existenţei, şi a celei de *fantezie*, implicată *conştiinţei*. Aducerea în context a celor două noţiuni (*viaţă*, *fantezie*) diversifică mijloacele de circumscriere a procesului în desfăşurarea şi natura sa, clarificîndu-se încă aspectele lui fundamentale (ştiute dinainte, dar învestite acum cu un plus de dinamism) şi implicîndu-i-se, totodată, noi raporturi şi determinări, a căror urmare e, cel puţin pe acest teren, înmulţirea luminilor înţelegerii. Sigur, Lenin n-a scrutat toată diversitatea urmărilor aplicării acestui principiu la domeniul artei, ci a apelat la el accidental, cînd s-a referit la ea, ca în cazul articolelor sale privitoare la Tolstoi, unde dăm peste cunoscuta şi capitala lui remarcă în legătură cu imposibilitatea ca un artist mare să nu oglindească în opera sa măcar o parte din realităţile caracteristice epocii lui. Dar faptul că Lenin n-a punctat toate meandrele procesului reflectării pe teren artistic nu înseamnă că acesta ar avea o aplicabilitate mai restrînsă aici decît în filozofie, să zicem, unde i-a reliefat demersurile hotărîtoare. Pentru că oricine e cît de sumar orientat în istoria generală a artei va observa numaidecît (mai ales dacă se revendică de la marxism) funcţionarea lui plenară şi perpetuă în orice sector al ei. O operă de artă care să nu reflecte ceva, oricît de mediat, fiind, cel puţin deocamdată (spre a evita circumstanţa absolutizării), inatestabilă. Încît, chestiunea nu e atît dacă acceptăm sau respingem prezenţa acestui principiu în artă, el funcţionînd dincolo de voinţa noastră, ci de a-i înţelege cît mai clar termenii şi chipul de manifestare pe acest teren. De nivelul acestei claritäţi atîrnă şi gradul în care ne solidarizăm cu el, în sensul implicării lui între elementele configuratoare ale conştiinţei noastre.

Trecînd dincolo de înţelegerea superficială a teoriei reflectării şi spărgînd blocul limitării ei la banala şi statica oglindire directă, de la obiect la imagine, vom observa cum actul creaţiei şi al existenţei operei de artă dobîndeşte noi întemeieri, inclusiv unele privitoare la relativa ei independenţă şi autonomie, în raport cu celelalte produse ale activităţii umane. Surprinderea dinamismului neîntrerupt al procesului reflectării şi evidenţierea necontenitelor sale medieri şi mutaţii pe terenul creaţiei artistice, al aparent imponderabilelor sale interdeterminări, nu numai că nu limitează cîmpul manifestărilor şi al înţelesurilor acesteia, ci le asigură o neaşteptată expansiune şi consistenţă. Pornind de la indicaţiile lui Marx şi Engels şi avansînd în sensul celor adăugate de Lenin, vom observa cum, din aproape în aproape, lucrurile răsar într-o limpezime pe care numai de noi depinde, dacă nu s-o extindem, cel puţin să n-o tulburăm. Hotărîtoare pentru aceasta este cît mai justa cuprindere a înţelesului termenilor în care este pusă chestiunea.

Unul dintre ei este cel de *realitate*. Una dintre caracteristicile realităţii stă în primatul ei asupra conştiinţei, întrucît, o conştiinţă care să devanseze, cel puţin genetic, realizarea este de nedemonstrat, cu deosebire pentru un marxist. Dar, o dată constituită, ca imagine a lumii exterioare, ca atare *existentă*, conştiinţa nu e mai puţin *reală*, indiferent de direcţiile

pe care s-ar angaja ea. Devenind în acest chip realitate, această conștiință este aptă la rîndul ei a fi reflectată, generînd astfel o nouă *imagine*, deci o nouă realitate și așa mai departe, încît, fără a cădea în pură cazuistică, putem admite că procesul este infinit, ca însăși realitatea în cadrul căreia se desfășoară. Sporim cumva prin aceasta dimensiunile realității, cum s-ar putea crede? Cîtă vreme admitem infinitatea lumii, faptul nu-i cu putință de imaginat. Pe urmă, imaginile acestea, decurgînd una dintr-alta, nu se suprapun ca într-un depozit, ci se află într-o necontenită interacțiune, în raporturi contradictorii nici o clipă potolite, care fac posibilă chiar anularea unora prin altele, absorbții și salturi etc. Ele marchează etapele cunoașterii lumii de către om și a acestuia de sine, în nesfîrșitele sale relații cu universul, cu semenii și cu el însuși.

Așadar, departe de a fi numai ceea ce cade sub simțuri, realitatea își dezvăluie în această perspectivă o complexitate aproape imposibil de cuprins (dar nu procesul cunoașterii e limitat, ci numai posibilitățile noastre de moment, se argumentează în filozofia marxistă). Lucrurile pot fi împinse pînă acolo încît se poate demonstra că pînă și refuzul realității de către unii tot o realitate este. Mai mult, forțînd la limită „desprinderea fanteziei de viață" și imaginînd un artist care ar produce o operă ce n-ar avea nici o tangență cu datele realității (oricît de complexă am admite-o pe aceasta), adică n-ar înfățișa nimic din ce știm sau putem imagina noi, și încă n-am putea elimina din competiție procesul reflectării. Aceasta, pentru simplul motiv că opera respectivă este un produs, oricît de mediat, al respectivului autor, a cărui realitate e demonstrabilă deîndată și, prin urmare, și a respectivei opere. Așadar, existența se reflectă pe ea însăși, într-un proces și o perspectivă autocunoscătoare, ale cărei limite sînt implicate în etapele conștiinței și nu în natura ei, gîndită cel puțin în absolutul omenesc actual. Încît noi putem propune atenției cuiva un sector al realității, putem accentua asupra unor date mai importante ale acesteia, avem posibilitatea și uneori chiar datoria indiscutabilă de a selecta și a interveni activ în desfășurarea unor procese ale ei, dar a ignora sau (mai stînjenitor) a nega existența celor pe care nu le dorim, nu le înțelegem sau nu le bănuim încă în infinitatea de înfățișări ale lumii înseamnă a introduce, cum s-a întîmplat uneori, arbitrariul într-un domeniu în care e nevoie de maxima restrîngere a funcționării lui.

Celălalt termen fundamental al problemei este, cum s-a văzut, *conștiința*. Factor secund, inimaginabil în afara realității care-i premerge, îl determină și-i asigură existența, conștiința, ca și realitatea, e departe de a fi statică, limitată, indiferentă față de factorii care-o generează, întocmai ca și față de sine. Izvorîtă, așadar, din realitatea obiectivă, conștiința se înfățișează, la rîndu-i, ca un proces neîntrerupt (sub durata existenței ființelor înzestrate cu ea), ce își poate face un obiect din ea însăși (căci, paradoxal vorbind, nu-i posibilă o conștiință fără conștiința de sine). Prin urmare, ea poate fi deopotrivă o imagine a lumii obiective, ca și una a sa, în sensul celor menționate mai sus. Aici intervin clarificator indicațiile lui Lenin. Să le reluăm: „O reflectare nu poate exista fără lucrul reflectat", notează el, și faptul e valabil atît pentru lumea exterioară, cît și pentru conștiință, cînd devine obiect al reflectării". Și adaugă: „... pe cînd lucrul reflectat există independent de cel în care se produce reflecta-

rea" ! Cînd e vorba de lumea exterioară, lucrurile sînt limpezi. Ele se complică însă cînd acest obiect e conştiinţa însăşi (care, am precizat, este tot o realitate). Atunci, escaladînd treptele, se poate naşte iluzia că ea, existînd independent sub durata autoreflectării, n-are nici o legătură cu lumea exterioară, că e total independentă de aceasta, ba, mai mult, că, dacă nu o generează, îi determină, dacă nu chiar esenţa, în orice caz, înfăţişarea (fapt adevărat în parte, istoria umană şi bunurile sociale fiind prin excelenţă un produs al fiinţelor conştiente, ca să nu mai vorbim de intervenţia acestora în desfăşurarea unor procese ale naturii). Cum caracteristica fundamentală a conştiinţei este *reflectarea* şi cum aceasta, reluînd fraza lui Lenin, „*nu este* un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex, cu caracter dublu, zigzagat", e uşor de înţeles cum, în lumina celor de mai sus, poate ea „*cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă" — nu însă şi de existenţă. Cauzele acestei desprinderi pot fi foarte diverse : filozofice, sociale, psihologice etc., dar nu ele interesează aici în primul rînd, ci, cel mult, precizarea că acestea se pot manifesta direct sau printr-un şir de medieri ce pot înlesni totala lor mistificare. E însă meritul marxism-leninismului de a fi pus la îndemînă un instrument a cărui folosire suplă e imposibil să nu ducă în cele din urmă la rădăcina lucrurilor.

Se înţelege că arta, ca produs caracteristic al conştiinţei umane, va răsfrînge, la rîndul său, tot acest proces, dîndu-i, graţie limbajului şi structurii sale specifice, noi înfăţişări şi sporind, nu o dată, dificultăţile înţelegerii ei. Una dintre acestea stă în faptul că arta nu oglindeşte în chip nemijlocit existenţa, ci prin intermediul conştiinţei. Aceasta îi conferă, pe de o parte, relativa ei independenţă faţă de lumea exterioară şi faţă de conştiinţă chiar, uneori împinsă pînă la iluzia lipsei oricărei legături cu ele — iar, pe de alta, aptitudinea sa de a opera direct asupra conştiinţei sociale, ceea ce-i incumbă artistului grave responsabilităţi. Pe urmă, ea se poate plasa la oricare nivel al conştiinţei şi se poate angaja în oricare dintre direcţiile pe care le ia aceasta în sinuoasele sale demersuri în procesul de reflectare a realităţii în extraordinara ei complexitate, fără urmări directe asupra valorii în sine a produselor ei — cu condiţia ca acestea să fie expresia unui talent — , ci doar asupra valorii lor sociale, morale, politice, filozofice etc. În plus, ca izbîndă a conştiinţei, ea poate deveni, de asemenea, obiect al reflectării, inclusiv al celei artistice, împrejurare ce-i poate complica enorm medierile şi chiar mistifica relaţiile ei cu lumea, pînă la a o iluziona că-şi e suficientă sieşi, intangentă la altceva.

De unde înverşunarea unor artişti în a se crede în total divorţ cu lumea, cînd ei nu sînt decît într-un dezacord cu felurite date ale ei (oricît ar fi acestea de extinse sau de rafinat deviate şi derivate). În fond, nici nu-i posibil de imaginat un artist într-un acord total şi perpetuu cu existenţa, cu viaţa, cu societatea, cu sine. Depinde însă de calitatea acestui dezacord, de sensul şi eficienţa lui ca publicul să-l recepteze sau nu la justa lui valoare. Însă artistul, fiind, de regulă, un om superior înzestrat, găseşte în cele din urmă calea către inima publicului său (chiar cei ce au naivitatea de a crede că nu-i interesează în nici un chip publicul, tot pe acesta îl au în vedere, altfel n-ar crea, în fapt nefiind vorba decît de o, cel mai adesea, candidă poză, de extinderea unor constatări parţiale sau de o reacţie faţă de comandamente nu îndeajuns de limpede explicate, aplicate şi exerci-

tate etc.). Scriitorii de orientare marxistă, prin subscrierea la principiul partinității, au, din acest punct de vedere, avantajul unei integrări conștiente în făgașul militantismului socialist și al unei clarificări de substanță a menirii lor.

Observația lui Lenin că în domeniul artei „este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei" arată înțelegerea cu care privea el destinele artei. Căci, scria el în articolul *În memoria lui Herțen*, uneori „decenii întregi despart semănatul de culesul recoltei" [4], de aceea, tot cu cuvintele lui, „în problemele de cultură nu există nimic mai dăunător decît pripeala și lipsa de chibzuință " [5] (articolul *Mai bine mai puțin, dar mai bine*), deoarece „aici nu se poate face nimic printr-o lovitură îndrăzneață sau printr-un asalt, prin agerime, prin energie sau, în general, prin orice altă însușire omenească, fie ea oricît de bună" [6]. Nimic nu trebuie să acționeze în dauna „valorii artistice", creatorul trebuie să fie nu în rînd cu publicul, ci „cu un pas înaintea lui", cum își amintea Gorki a-i fi spus conducătorul întîiului stat socialist din lume.

O condiție esențială în acest sens o constituie și înțelegerea menirii artei, a raporturilor ei cu conștiința socială și cu existența, pe care, în chip fatal, le reflectă. Orice încercare de restrîngere și stînjenire a raporturilor firești dintre aceste date ale realității nu poate fi stimulatoare. Iar încercarea de a realiza o cît mai cuprinzătoare abordare a lucrurilor, de a depăși mereu cadrele existente e implicată în însuși caracterul dinamic al marxism-leninismului, Lenin afirmînd o dată expres că „a păstra moștenirea nu înseamnă cîtuși de puțin a te mărgini la moștenire [7] fapt perfect valabil atît în sondarea raporturilor dintre artă și existența ca atare, cît și în privința preluării indicațiilor leniniste referitoare la acestea și alte raporturi.

[4] *Op. cit.*, 21, Edit. politică, 1963, p. 275.
[5] *Ibidem*, vol. 45, Edit. politică, 1967, p. 411.
[6] *Ibidem*, p. 413.
[7] *Ibidem*, vol. 2. Edit. politică, 1963, p. 535—536.

ÎN JURUL UNOR ÎNSEMNĂRI INEDITE ALE LUI M. KOGĂLNICEANU (1838—1839)

AL. ZUB

Două fragmente autografe din *Arhiva Kogălniceanu* invită la un popas biobibliografic în tinerețea scriitorului, și anume în momentul situat între întoarcerea de la Berlin și editarea „Alăutei românești" ca foaie literară autonomă. Momentul a mai fost studiat în primii ani ai secolului nostru [1], atunci cînd arhiva scriitorului, intrată prin editorul și librarul Elias Șaraga în patrimoniul Academiei Române (1893), începuse să devină o sursă de insolite revelații și de restituiri literare.

Dacă pentru formația intelectuală a lui Kogălniceanu anii studiilor în străinătate au fost decisivi, fiindcă acolo și-a însușit disciplina cărturărească și armătura ideologică de rigoare, citindu-i pe Montesquieu și pe Voltaire, observînd dezbaterile politice și culturale din Franța regelui burghez sau audiindu-i la Berlin pe L. von Ranke, pe Gans și pe Savigny și studiind prefacerile capitaliste din Prusia, pentru atitudinea politică a viitorului militant primii ani de după întoarcerea în Moldova au fost de asemenea hotărîtori.

Împrejurările în care, renunțînd la proiectul de a-și trece doctoratul, cu dispensă de stagiu, la Jena, Kogălniceanu s-a întors în patrie se cunosc [2]. Ultima scrisoare pe care o trimitea nemulțumitului agă la 20 februarie 1838 îl arată mîhnit de întîmplările care provocaseră intempestiva întoarcere. Așteptîndu-se să piardă definitiv grația protectorului, nu mai spera într-o situație onorabilă: „Eu simțesc că sînt prăpădit și că niciodată nu am a nădăjdui ceva de la Măria-Sa" [3]. Nu-i rămînea decît să-și dea „paretisul" din armată, spre a-și redobîndi libertatea, și să se consacre treburilor gospodărești ale „băbacăi", alături de „cuconul Neculaki Theodori" [4]. O

[1] Vezi Petre V. Haneș, *Studii de literatură română*, București, 1910, p. 40—44 (cap. *Anul 1838 în viața lui Kogălniceanu*); idem, *Tinerețe* ..., București, Socec, 1941, p. 28—69; N. Cartojan, *Alăuta românească*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 109—136.

[2] N. Cartojan, *Întoarcerea lui Kogălniceanu în țară*, „Arhiva românească", t. IV, 1940, Extras, București, 1940, 20 p.; Petre V. Haneș, *Studii de literatură română*, p. 40 — 44.

[3] M. Kogălniceanu, *Scrisori, 1834—1849*, București, 1913, p. 187.

[4] Comisul Nicolae Theodoru, împreună cu care aga Ilie înălța și tîrnosea în același an biserica de la Ghermănești.

slujbă oarecare de cancelarie nu-l ispitea : „Să slujesc ? Dară ce ? Sămţind că pot şi sînt în stare de a ave o mare slujbă, niciodată nu mă voi supune a fi scriitor şi diac de visterie, căci dacă aş fi voit să fiu scriitor — lămurea tînărul, contrariat în aspiraţiile sale — nu aş fi avut trebuinţă să învăţ în streinătăţi şi să sufăr atîtea chinuri în vremea de trii ani şi jumătate" [5]. Ambiţia tînărului, biciuită, desigur, în saloanele societăţii înalte pe care o frecventase la Berlin, în compania beizadelelor, justificată de probele de vrednicie pe care le dăduse, era lăudabilă. Îl făcea să sufere şi faptul de a se şti „pensionar la un păstoriu", silit — la vîrsta cea mai prielnică demnităţii personale — „a mînca pîne străină" [6], şi împrejurarea de a se afla „sub oridinele unui pastor mai vigilent decît Argus cel cu o sută de ochi" [7], dar mai cu seamă neputinţa în care se găsea de a-şi tipări al doilea tom al *Istoriei* sale, cu care se simţea angajat, prin anunţurile tipărite, faţă de opinia publică [8]. Dorinţa de a se aşeza la ţară, resemnat la o existenţă patriarhală, avînd să-şi cultive ziua pămîntul iar seara spiritul [9], era doar urmarea unei oboseli trecătoare, căci, întors în ţară, tînărul care abia împlinise douăzeci de ani aducea cu sine mari iluzii reformatoare: „Cînd veneam de la universitate — va mărturisi cîţiva ani mai tîrziu (*Iluzii pierdute*, 1841) — capul îmi era plin de planuri, unele mai bune decît altele ; vroiam prin literatură să prefac moravurile, să introduc în patria mea o nouă viaţă, noi principii. În nebuna mea prezumţie mă socoteam c-oi ajunge o dată a fi un Prometeu" [10]. Ironia disimulată a reflecţiei, făcută după primele contacte cu realităţile din ţară, pare a indica o renunţare lucidă la acele proiecte care se vădiseră himerice. Cu toate acestea, iniţiativele sale viitoare în domeniul culturii, ca şi cele politice, denotă stăruinţă în realizarea planurilor iniţiale.

În locul dizgraţiei la care se aştepta, dat fiind conflictul cu pedagogii şi cu beizadelele, Kogălniceanu fu, dimpotrivă, avansat şi pus în situaţia de a se iniţia în rosturile cele mai intime ale puterii centrale. Un ofis domnesc făcea cunoscut, la 31 martie 1838, că „pe aflătorul peste complet, cornetul Kogălniceanu, carile pînă acum au fost la şcoli piste hotare, îl primim între domneştii noştri adiotanţi" [11]. În această situaţie, spiritul critic al tînărului care încă în 1833 condamna titlurile aristocratice ca pe nişte „himere" [12] şi îşi mărturisea, un an mai tîrziu, adeziunea la principiul egalităţii între oameni (Moldova îi apărea, în această lumină, ca „un mediu de sclavi") [13] afla un larg cîmp de observaţie. Nu există nici un dubiu în privinţa orientării sale („Instrucţiunea îmi va servi să dispreţuiesc pe cei mari, care nesocotesc oamenii şi se cred mai presus decît alţii") [14], iar liniile mari ale pro-

[5] M. Kogălniceanu, *Scrisori* ..., p. 187.
[6] *Ibidem*, p. 178.
[7] *Ibidem*, p. 183.
[8] Petre V. Haneş, *Tinereţe* ..., p. 52.
[9] M. Kogălniceanu, *Scrisori* ..., p. 181.
[10] Idem, *Scrieri alese*, ed. a II-a, Bucureşti 1956, p. 105.
[11] „Buletinul oficial al Moldovei", 10 aprilie 1838, citat după N. Cartojan, *op. cit.*, p. 4. În toamna aceluiaşi an, cu ocazia onomasticii domnitorului, va fi numit locotenent. Cf. „Albina românească", 1838, nr. 92 (20 nov.), p. 390.
[12] M. Kogălniceanu, *Scrisori* ..., p. 148.
[13] *Ibidem*, p. 166—167.
[14] *Ibidem*, p. 166.

gramului său politic, uimitor de clare, sînt trasate de pe acum : „Adevărata civilizaţie constă în dragostea faţă de patrie şi faţă de viitorul ei, în respectul pentru legi, în abolirea sclaviei, care, spre ruşinea noastră, persistă încă în ţară, în egalitatea persoanelor, fără distincţie de rang şi naştere, iar nu în a te ridica spre chivernisirea unui măscărici şi voltijor; ruşine moldovenilor care se dezonorează astfel în ochii Europei" [15]. Abuzurile administraţiei, arbitrariul, marea cupiditate a domnitorului, grăbit să-şi recupereze cheltuielile făcute pentru obţinerea tronului şi să-şi sporească avutul, au fost de natură să alimenteze revolta tînărului. Influenţarea directă a sentinţelor în procesele de proprietate, vînzarea funcţiilor, arendarea arbitrară a vămilor, a tutunului, pavajului etc., corupţia aparatului administrativ şi poliţienesc etc. caracterizează regimul lui M. Sturdza [16], a cărui „conduită arbitrară şi vexatorie" era cunoscută ca atare şi la Petersburg[17]. Domnitorul şi-a aservit Adunarea obştească, asigurînd astfel validarea tuturor măsurilor sale. Faţă de opozanţi, el a recurs — după caz — la corupţie sau la intimidare: „Resorturile puterii — notează N. Soutzo — punea în mîinile sale favoarea şi persecuţia, interesul şi teama" [18], şi nici un mijloc n-a fost cruţat pentru a anula rezistenţele. În cele mai multe cazuri, această politică s-a dovedit eficace, dat fiind faptul că opoziţia se recruta, în genere, dintre cei repudiaţi de guvern şi se degrada repede prin afirmarea unor interese egoiste [19]. La rigoare se recurgea la violenţă : „M-am întors în ţară la 1837 — îşi va aminti Kogălniceanu peste jumătate de secol, cu o mică aproximaţie cronologică — şi cel întîi spectacol ce am văzut a fost răpirea deputaţilor din Adunarea obştească a Moldovei şi surghiunirea lor pe la moşii pentru că au avut curajul de a zice *ba* acolo unde Domnul ţării voia să zică *da*"...[20]. În realitate, incidentul s-a petrecut în 1836, în urma unui memoriu al boierilor, dezavuat atît de Poarta otomană, cît şi de Curtea protectoare, căreia îi fusese adresat [21]. Dar, deşi împotriva celor şase semnatari ai memoriului Adunarea, docilă, rostise o condamnare, domnul se văzu silit să dea un ofis de iertare [22]. El rechemă apoi pe boierii exilaţi la moşie, adoptînd o politică concesivă faţă de această „minoritate facţioasă", de care se plîngea baronului Rückmann, consulul general al Rusiei la Bucureşti [23]. Recomandările acestuia din urmă erau menite să conducă la „o schimbare completă a sistemului", înţelegînd: justiţie severă, legalitate, uitarea trecutului, reconcilierea francă cu nemulţumiţii, îndepărtarea sfetnicilor perfizi şi interesaţi, epurarea personalului administraţiei şi al tribunalelor etc. [24]. Îngrijorat de intenţia

---

[15] *Ibidem*, p. 170—171.

[16] Cf. D. Ciurea, *Moldova sub domnia lui M. Sturza*, Iaşi, 1947, p. 64—65; vezi şi R. Rosetti, *Amintiri* I, Iaşi, f.a.p. 116, 184—186.

[17] *Ibidem*, p. 68.

[18] *Mémoires du prince Nicolas Soutzo, grand logothète de Moldavie*, publiés par Panaioti Rizos, Viena, 1899, p. 113.

[19] *Ibidem*, p. 112. Vezi şi Felix Colson, *De l'état présent et de l'avenir des principautés de Moldavie et de Valachie* ..., Paris, 1839, p. 64 — 66.

[20] „Dezbaterile Adunării Deputaţilor", 1887, nr. 22, p. 270 (şedinţa din 12 decembrie 1887).

[21] Hurmuzaki, *Documente* ..., Supl. I_5, p. 285, 315 — 316.

[22] D. Ciurea, *op. cit.*, p. 67.

[23] Hurmuzaki, Supl. I_5, p. 572—574.

[24] *Ibidem*, p. 579 (nota din 4 martie 1837).

Porţii de a trimite un comisar care să examineze plîngerile nemulţumiţilor, M. Sturdza se văzu silit să facă noi demersuri pe lîngă reprezentanţii Curţii protectoare, de unde veneau însă sfaturi de „moderaţie şi înţelepciune" [25]. La 19 august 1837, el prevenea consulatul rus asupra legăturilor ce ar exista între opozanţii din cele două principate, acuzînd „manevre secrete" şi intenţii subversive" [26]. Sfătuit de baronul Rückmann, introduce în sfatul administrativ pe o serie de nemulţumiţi, încercînd să destrame, în perspectiva alegerilor pentru Adunarea obştească, opoziţia [27]. Al. Ghica primi astfel portofoliul Internelor, iar Constantin Sturdza pe acela al Justiţiei, dar combinaţia nu dură. O nouă formaţie guvernamentală fu alcătuită, în care C. Cantacuzino (Paşcanu), pînă atunci preşedinte al Divanului domnesc, primi Internele, C. Catargi luă în primire Postelnicia, Gh. Ghica, Vistieria, iar prinţul N. Şuţu devenea ministru extraordinar [28]. Se spera că astfel intrigile „facţioşilor" [29] vor fi paralizate. Ele continuară însă, încurajate de consulul rus C. Besack[30], astfel că la 22 martie 1838 domnitorul se adresa contelui Nesselrode, vicecancelar al Imperiului, şi baronului Rückmann, pentru a obţine consemnarea la moşie a lui N. Canta, socotit capul răutăţilor [31]. O remaniere a guvernului îi apăruse necesară încă la 22 februarie, cînd cerea avizul Curţii protectoare în această chestiune [32]. Ea se va înfăptui abia la 14/26 mai, după înlocuirea consulului Besack cu Kotzebue (9 aprilie)[33].

Împrejurările acestei „recompuneri" ministeriale le aflăm mai precis dintr-un fragment de jurnal intim al lui Kogălniceanu, redactat în limba franceză şi păstrat în *arhiva* sa [34] (anexa I). Aşa cum se prezintă manuscrisul, cu ştiri dintre cele mai diverse (de la remanierea guvernului pînă la amănuntul cotidian), consemnate la 14/26 mai şi 3 iulie 1838, pare o tentativă de jurnal intim, căruia Kogălniceanu îi încredinţează ştiri şi comentarii pe care nu le putea difuza. Ele puteau să servească însă unor viitoare iniţiative publicistice. Militantul politic ar fi găsit acolo fapte şi observaţii critice demne de luat în seamă, iar scriitorul — material de viaţă susceptibil de prelucrare artistică. Unele ştiri de ordin politic se cuvin reţinute pentru precizările ce le aduc, Kogălniceanu fiind în măsură, ca aghiotant domnesc, să cunoască bine desfăşurarea evenimentelor. Aflăm astfel că

---

[25] *Ibidem*, p. 593, 594, 595, 604 — 606, 618 — 619, 624.
[26] *Ibidem*, p. 614—616.
[27] *Ibidem*, p. 620—621.
[28] *Ibidem*.
[29] *Ibidem*, p. 622 — 623.
[30] Cf. Al. A. C. Sturdza, *Règne de Michel Sturdza prince régnant de Moldavie, 1834 — 1849*, Paris, 1907, p. 96—98.
[31] *Ibidem*, p. 644 — 647.
[32] *Ibidem*, Supl. I_4, p. 137.
[33] *Ibidem*, p. 175—177.
[34] B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, p. 7 — 10. Manuscrisul a fost semnalat de Virgil Ionescu, *Mihail Kogălniceanu. Contribuţii la cunoaşterea vieţii, activităţii şi concepţiilor sale*, Bucureşti, 1963, p. 304—305. Alcătuit din 4 file, aşadar 8 pagini, scrise mărunt, cu cerneală rădăcinie şi caligrafie îngrijită, ca aceea a scrisorilor de tinereţe, manuscrisul începe brusc, de la capăt, cu însemnarea datei : *14/26 mai 1838*, ceea ce înseamnă că poate fi o continuare. Data de an, absentă în manuscris, rezultă din conţinutul primelor însemnări, concordant cu ştirile oficiale (vezi „Albina românească" din această perioadă şi *Adunare de ofisuri şi deslegări în ramul judecătoresc, slobozite de la întronarea preaînălţatului domn Mihail Grigore Sturza. V. V. pînă la anul 1844, iulie 9 ...*, Iaşi, 1844, p. 182 şi urm.).

schimbarea guvernului s-a hotărît în urma unor consultaţii între M. Sturdza şi baronul Rückmann, la Galaţi, de unde domnitorul s-a înapoiat la 5 mai [35]. La 14 ale lunii, după conciliabule care au durat 16 ore, noul guvern era constituit. Compoziţia lui se cunoaşte din rapoartele consulare [36]: surghiunind la moşie pe Costin Catargiu, „cel mai incorigibil dintre opozanţi" [37], M. Sturdza încerca să intereseze pe ceilalţi adversari într-o colaborare cu puterea centrală. Logofătul Al. Ghica primea, în consecinţă, portofoliul Internelor; logofătul C. Sturdza, care polarizase ani de-a rîndul nemulţumirile provocate de domnitor, devenea ministru al Justiţiei, iar logofătul C. Cantacuzino (Paşcanu), care condusese Departamentul din lăuntru în vechiul cabinet, era numit acum preşedinte al Divanului domnesc.

Partea interesantă a însemnărilor lui Kogălniceanu sînt observaţiile critice, care nu cruţă pe nimeni. „Encore un nouveau ministère". Simpla constatare, cu care începe consemnarea evenimentelor, e un mod de a dezavua instabilitatea guvernamentală. Remarcînd apoi preponderenţa familiei Ghica în noua formaţie, notează incisiv: „Ainsi voilà un ministère bien composé: deux frères ministres, et un de leurs fils directeur!". Capacitatea şi experienţa altora sînt contestate în modul cel mai decis: directorul Departamentului din Lăuntru e „un jeune enfant, sans expérience et pratique", iar preşedintele Divanului de Apel, I. Miculce-Mutu, „une bête", ce-şi obţinuse funcţia măgulind vanitatea autocratului. Comentariul lui Kogălniceanu e pe cît de succint, pe atît de caustic: „Quelle bonne justice il rendra! Pauvre pays, où il y a de pareils magistrats!", exclamă comentatorul, referindu-se la noul titular al Justiţiei. Deprins să observe critic mobilul intim al acestor „mutaţii", în care se dezvăluia oportunismul celor mai mulţi dintre opozanţi, dispuşi să abandoneze principiile afirmate anterior în momentul în care interesele lor private căpătau satisfacţie, Kogălniceanu notează prudent: „Ce ministère formé des membres de l'ancienne opposition ne predit rien de bon. Nous verrons!". Motivele erau uşor de sesizat, căci doi dintre înalţii demnitari ţinteau înşuşi tronul Moldovei: „Alexandre Ghica vise à la principauté depuis longtemps, Constantin Stourdza de même". Aprecierea se întemeia şi pe caracterul evident provizoriu al noii formaţii, în care C. Cantacuzino fusese numit preşedinte al Divanului domnesc doar pentru a păstra locul abilului şi influentului N. Canta, căruia de fapt îi fusese rezervat, în perspectiva unei reconcilieri, încă la 21 februarie 1838 [38]. Chiar şi în vechiul cabinet, C. Cantacuzino nu deţinuse Internele decît tot provizoriu, în aşteptarea lui Al. Ghica. Era tactica lui M. Sturdza de a destrăma opoziţia dînd satisfacţii materiale sau de prestigiu unora dintre membrii ei. Cazul postelnicului N. Canta, pe care domnul îl scosese din divan şi îl consemnase la moşie, invocînd „proasta lui reputaţie", este edificator. În favoarea surghiunitului interveni consulul rus, cerînd numirea acestuia în funcţia de preşedinte al Divanului de Apel din Moldova de Sus, ceea ce însemna, de fapt, înălţarea lui

---

[35] Asupra rolului jucat de baronul Rückmann în aceste împrejurări, vezi Hurmuzaki, *Supl.* I_4, p. 187.

[36] Hurmuzaki, Supl. I_5, p. 649 — 650; I_4, p. 187.

[37] *Ibidem*, p. 650 — 651.

[38] *Ibidem*, Supl. I_4, p. 137 — 140.

prealabilă la rangul de logofăt și în orice caz îndepărtarea lui I. Miculce-Mutu din această funcție [39], lucru dificil chiar pentru practicile cunoscute ale lui M. Sturdza.

La 3 iulie 1838, continuîndu-și însemnările, tînărul aghiotant nota abuzurile la care se pretau înalții dregători în absența domnitorului, plecat „de douăzeci de zile" la Flămînzi. Logofătul Dreptății inițiase schimbări printre judecători, ceea ce, după cît se pare, a nemulțumit pe membrii Divanului de Apel din Moldova de Sus. Nici chiar porunca expresă a domnului nu izbuti să-i liniștească, iar președintele, Miculce, găsea prudent să se retragă la moșia sa din Bucovina. Așadar, „il y a des mécontentements et quels mécontentements encore". Numai „le fou de Jean Negel", nepotul mitropolitului, s-a supus, înjosindu-se în fața ministrului, ale cărui măsuri arbitrare, anacronice, privitoare la procedura judiciară, sînt înfierate fără rezerve : „Ainsi voilà l'inquisition secrète, tandis que de tout temps les affaires se sont jugées en Moldavie en champ libre et devant le public". Se consemnează, sub același unghi critic, venalitatea dregătorilor, malversațiunile efectuate pe seama statului. S-a cumpărat, de exemplu, o casă de la Pavel Stoianovici pentru agie, plătindu-se o sumă exagerat de mare (2 500 de ducați), iar în aceeași zi vînzătorul cumpăra pentru sine una mult mai bună, cu numai 2 000 de ducați. Constatarea critică a memorialistului urmează neîndurătoare : „Ainsi voilà on dépense l'argent du pauvre pays !" [40]. Jefuirea avutului obștesc de către marii dregători care vînd statului, la prețuri ridicate, dărăpănături de lemn expuse incendiilor și necesitînd reparații era o practică curentă. Și-o va aminti și cu altă ocazie, peste două decenii, răspunzînd acuzațiilor formulate de slugerul N. Goncescu în legătură cu „stricarea baracelor", ordonată de Kogălniceanu ca director al Lucrărilor Publice. Construcțiile de piatră ridicate în loc, replica cel învinuit, păstrîndu-și anonimatul și făcînd aluzie la practica menționată, erau mai bune decît „a se cumpăra cu mii și zeci de mii de galbeni toate hardughiile, toate vechiturile boierilor celor mari, și apoi să se cheltuiască alte mii de galbini pentru reparația lor, spre a se preface în case de școli, de eforie, de închisori etc. Avem pildele sub ochii noștri" [41].

Aproape fără excepție, boierii amintiți în jurnal jucau un rol activ în viața Moldovei. Unii dintre aceștia, mari demnitari sub domnia lui Ioniță Sandu Sturdza și în vremea războiului ruso-turc, speraseră să obțină tronul și s-au aflat, prin urmare, în firească rivalitate cu M. Sturdza. Ei au continuat să facă opoziție și după înscăunarea acestuia, provocînd agitații permanente în jurul puterii centrale. Notele lui Kogălniceanu aduc cîteva precizări utile pentru conturarea peisajului politic al epocii.

Alte însemnări privesc evenimente culturale, precum examenul public solemn de la 3 iulie 1838, ținut la Academia Mihăileană, cu ocazia împlinirii a zece ani de la întemeierea școlilor naționale din Moldova. Au asistat epitropii învățăturilor publice, înaltul cler, marii demnitari, consulii puterilor străine, cărturari. În sala ornată cu lucrări de pictură, desene istorice, arhitectură și caligrafie executate de elevi, au fost puse întrebări — alese cu grijă de prințul N. Șuțu — din istorie, geografie, mate-

[39] *Ibidem*, p. 190—191.

[40] Tocmai acest Stoianovici era pus să facă o anchetă în august 1838, pentru a constata abuzurile domnitorului în raport cu Regulamentul Organic (cf. D. Ciurea, *op. cit.*, p. 71).

[41] „Steaoa Dunării", III (1858), nr. 100, supl. p. 1 : *Răspuns la calomniatori.*

matică, retorică, poezie şi filozofie, răspunsurile precise şi clare dovedind succesul studiilor în limba naţională. Referendarul Gh. Asachi a făcut apoi o expunere asupra activităţii epitropiei, iar N. Şuţu a distribuit premii celor ce se distinseseră prin talent şi conduită exemplară. S-a difuzat în public, cu această ocazie, şi un sonet al lui Gh. Asachi, dedicat şcolii naţionale : *Paladiul moldovenilor*. Troia însăşi, sugera poetul, nu s-ar fi prăbuşit şi domnia lui Priam ar fi putut dăinui, înfloritoare, dacă se păstra „paladiul" dăruit de Jupiter, astfel că „Ulis preînţeleptul cu ghibacea uneltire" n-ar fi putut surpa în ţărînă templele Ilionului. *Paladiul moldovenilor* „de virtute şi ştiinţe viu izvor", lămurea autorul tîlcul acestui sonet, este Academia Mihăileană, aflată — Asachi nu se putea abţine de la această reverenţă politică — „sub scutirea a doi luceferi, de la Nord şi de la Sud" [42]. Faţă de ştirile inserate în „Alăuta românească", fără semnătură, dar probabil tot de Kogălniceanu, relaţia din jurnal, mai concisă, face doar o judecată de valoare. Observatorul constată că elevii au răspuns foarte bine (deşi „un peu à la perroquet") la ştiinţe şi la limba naţională, dar mizerabil la limbile străine. Critica lui Kogălniceanu era, desigur, întemeiată, deficienţele privitoare la învăţarea limbilor fiind sesizate şi în diverse publicaţii ale timpului. Iniţiative didactice ca acea *Encyclopédie primaire à l'usage de la jeunesse moldo-valaque qui étudie la langue française* (Iaşi, 1839), întocmită de N. Şuţu, sau acel *Vocabular purtăreţ românesc-franţuzesc şi franţuzesc-românesc urmat de un mic vocabular de omonime* (Bucureşti, 1839), alcătuit de J.A. Vaillant, par a fi un răspuns.

Două ştiri privitoare la aga Ilie Kogălniceanu merită de asemenea a fi relevate. Cea dintîi, inserată cu oarecare amărăciune, priveşte îndepărtarea agăi din postul de director al Departamentului din Lăuntru, pentru a fi numit „controlor general al principatului", în locul lui Vasile Veisa [43], cu ocazia remanierii guvernamentale de la 14 mai 1838. A doua consemnează plecarea, la 26 iunie, a familiei Kogălniceanu la moşia Ghermăneşti, pe care aga o ţinea în arendă împreună cu comişii Nicolae şi Constantin Theodoru, pentru sfinţirea bisericii de piatră pe care o zidise aici împreună cu cei doi asociaţi.

În fine, un episod semnificativ, consemnat poate cu intenţia unei viitoare dezvoltări beletristice, este acela privitor la haiducul Ion Petraru, condamnat în 1836 la moarte şi graţiat la stăruinţele mitropolitului Veniamin Costache, care şi l-ar fi făcut „paznic şi confident" [44]. Dar, zice-se, haiducul, ale cărui isprăvi îţi purtau gîndul la cele ale lui Fra Diavolo, un „cavaleresco ladrone", temerar şi ingenios, din care Eugène Scribe şi Casimir Delavigne au făcut un personaj de operă comică, pe muzica lui Daniel Auber, l-ar fi prădat pe binefăcătorul său, fapt pentru care a fost surghiunit peste Dunăre. Ispitit să-şi revadă locurile unde a haiducit odinioară, a încercat să treacă din nou în Moldova, dar a fost prins în luna aprilie 1830, împreună cu nouă camarazi, de către maiorul Iaco-

[42] „Alăuta românească", 15 iulie 1838, p. 21 — 23; vezi şi „Albina românească", 1838, nr. 55 (7 iulie), p. 228 — 229.

[43] În sesiunea din ianuarie-martie 1838, spătarul Vasile Veisa fusese, împreună cu V. Alecsandri, secretar al Obişnuitei Obşteşti Adunări („Analele parlamentare ale României", t. VIII$_2$, 1837 — 1838, Bucureşti 1897, p. 493 şi urm.).

[44] În realitate, fostul haiduc fusese numit vizitiu al mitropolitului şi şi-a făcut datoria pînă l-a prins din nou dorul codrilor (cf. Dan Simonescu, *Note* la M. Kogălniceanu, *Scrieri sociale*, Bucureşti, 1947, p. 73 — 74).

vaki [45], „mon cousin", care comanda linia Dunării. Înainte de a fi judecat, haiducul trebui să stea în carantină, fiindcă o epidemie de ciumă se semnalase pe țărmul drept al fluviului [46]. La 24 mai carantina lua sfîrșit, iar haiducul, care arăta „une impassibilité étonnante" [47], fu deferit justiției. Sfîrșitul se cunoaște: în lipsa unui călău oficial, se oferi să facă acest serviciu—în schimbul iertării — unul dintre camarazii săi [48]. Comentariul lui Kogălniceanu, sceptic, prevestește oarecum acest sfîrșit: „Nous verrons si l'archevêque bienfaiteur s'avisera de le retirer de la corde du gibet et le reprendre pour son confident !". Episodul, ținînd de recuzita romantică a generației (A. Russo scrie în 1840 *Studii naționale* pe această temă, amintind că „Moldova are și ea analele sale scrise pe frunzele codrilor", iar V. Alecsandri va scrie despre moartea lui Groza și va tipări balade haiducești), pare a-l fi interesat în mod deosebit pe Kogălniceanu.

O finalitate beletristică se poate bănui și în cazul episodului final în care se consemnează „une aventure d'amour tragique", petrecută în timpul cît scriitorul se afla la Ghermănești. O tînără femeie, aflînd la întoarcerea dintr-o călătorie că iubitul o părăsise, încercă să-l ajungă din urmă și să-l înduplece, dar nu izbuti. Lovitura a fost atît de puternică, încît nenorocita își pierdu, subit, viața. E un deznodămînt în spatele căruia fantezia prozatorului putea reface, din realitățile vremii, întreaga dramă.

În aceeași mapă, alături de concepte, note diplomatice, adrese, rapoarte etc., se află o notă în care Kogălniceanu a consemnat convorbirea dintre M. Sturdza și logofătul muntean Al. Villara, din 12 decembrie 1839 (anexa II). „Această convorbire — menționează Kogălniceanu, spre a îndepărta orice dubiu în privința autenticității — , a avut loc la masă, unde eram și eu ca aghiotant de serviciu" [49] : Nota, redactată— ca cele mai multe acte — în limba franceză, privește împrejurările în care s-a făcut inserarea de către consulul Minciaky a ultimului articol din Regulamentul Organic muntean. E și aceasta, în fond, o pagină de jurnal, în care memorialistul stigmatizează ambiția Curții protectoare de a interveni în treburile interne ale țării. Este vorba de celebrul articol adițional care conținea („ces mots infames", apreciază Kogălniceanu, în termeni care amintesc incisivitatea observațiilor lui K. Marx privitoare la această împrejurare [50]) interdicția modificării regulamentului fără avizul acelei Curți și care — cum se știe — a dat loc la multe convulsii politice [51].

---

[45] Gr. Iacovaki, muntean venit la Iași în timpul lui Scarlat Calimachi. Căsătorit mai întîi cu sora serdarului Ioniță Cerchez, apoi cu sora lui Ilie Kogălniceanu (cf. Paharnicul Const. Sion, *Arhondologia Moldovei*, Iași, 1892, p. 434). În 1840 a fost înaintat la gradul de colonel („Buletinul oficial", 1840, p. 121).

[46] „Albina românească", 1838, nr. 50, p. 216 ; nr. 66, p. 280 ; nr. 74, p. 312.

[47] Ibidem, 1838, nr. 43, p. 184.

[48] Alecu Russo, *Studii naționale* (1840), în vol. *Scrieri*, publicate de P. V. Haneș, București, 1908, p. 180. Vezi și Constantin C. Angelescu, *Pedeapsa cu moarte la români în veacul al XIX-lea*. Extras din „Revista de drept penal și știință penitenciară", București, 1927, nr. 5 — 6, p. 36—37.

[49] B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, f. 28—29.

[50] K. Marx, *Însemnări despre români (Manuscrise inedite)*, publicate de A. Oțetea și S. Schwann, București, 1964, p. 118 — 121. Aici însă articolul incriminat are o formulare diferită : „Nici o lege votată de adunare și confirmată de domn nu va putea fi promulgată dacă ea nu a fost în prealabil aprobată de Curtea protectoare".

[51] Vezi Constantin C. Angelescu, *Despre două manuscrise ale Regulamentului Organic moldovean*, „Studii și cercetări științifice. Istorie", Iași, VII (1956), fasc. 2, p. 113 și urm. ; N. Soutzo, *op. cit.*, p. 101 — 102.

Fragmentele de jurnal, asupra cărora ne-am oprit mai sus, ne-au dat prilejul să identificăm manifestări publicistice ale lui Kogălniceanu în paginile „Albinei românești". Parte din știrile consemnate în manuscrisul invocat au fost inserate în „Albina românească", minus reflecțiile critice care ar fi jenat oficialitatea și care în orice caz nu puteau fi tolerate într-o gazetă a lui Asachi. Iată, pentru exemplificare, o paralelă frapantă între episodul privitor la capturarea haiducului Petraru, consemnată de Kogălniceanu la 14/26 mai (anexa I), și informația corespunzătoare inserată în „Albina românească" la 19/31 mai 1838, p. 166 :

Ms. Kogălniceanu	*Albina românească*
Le célèbre chef des brigands Petraru, qui l'an 1836, au moment d'être exécuté pour ses épisodes criminels qui ont beaucoup de ressemblance avec ceux de Fra Diavolo, avait été gracié par l'entreprise de l'archevêque de Moldavie ; pendant quelque temps le brigand était devenu gardien et confident du métropolitain ...	Piétraro, célèbre chef de brigands dont les épisodes ont quelques ressemblances avec ceux de Fra Diavolo, et qui l'an 1836, au moment d'être exécuté, avait été gracié sur l'entremise d'un haut personnage, vivait pendant quelque temps paisiblement à Jassy ...

Cele două versiuni au, evident, un singur autor, care nu poate fi decît Kogălniceanu, manuscrisul fiind mai vechi decît textul tipărit. Numai că în versiunea oficială, mai sobră, informația e concepută în termeni care să nu nască suspiciuni. Se evită, prin urmare, menționarea legăturii dintre acel Petraru „hoț, dar cinstit", despre care va scrie A. Russo (1840) [52], și mitropolitul protector. Versiunea românească din gazeta lui Asachi, dată în juxtă, nu pare a fi a lui Kogălniceanu, ci o traducere liberă a textului francez, cu adaosuri care trebuie să fie ale traducătorului : se precizează astfel că trecerea haiducului înapoi peste Dunăre s-a făcut la Brăila și că, din cei 9 însoțitori, 6 erau străini.

Remarcăm, în sfîrșit, pentru a încheia aceste note biobibliografice, faptul că însemnarea din jurnal privitoare la examenul public de la 3 iulie 1838 a fost reluată fără iscălitură și fără observațiile critice, dar mai amplu și cu o tonalitate festivă, în „Alăuta românească" de la 15 iulie.

Motivul pentru care Kogălniceanu a renunțat să mai consemneze evenimentele zilei și impresiile personale nu-l cunoaștem. Poate fiindcă întreprinderea comporta riscuri (o indiscreție i-ar fi putut pricinui mari dezagremente), dar poate și din cauza multiplelor sale preocupări. Solicitat în prea multe direcții, a renunțat (sau poate restul s-a pierdut ?) la aceste notații, care ar fi fost un izvor documentar dintre cele mai importante pentru epocă. Că este așa ne-o arată scrisoarea, cu preocupări critice asemănătoare, pe care Kogălniceanu o trimitea din Iași, la 21 martie 1840, lui Constantin Hurmuzachi [53]. În afară de știrile de interes cultural, Kogălniceanu îl pune în curent cu evenimentele politice, notîndu-le îndeosebi pe cele ce nu puteau fi comunicate prin intermediul presei : „Cît pentru

[52] Alecu Russo, *op. cit.*, p. 180.
[53] Al. Bardieru, *Kogălniceanu inedit*, „Ateneu", Bacău, 1967, nr. 12, p. 2.

ceea ce se atinge de ştiri politice, avem destule. Poşlina sau dritul exportaţiei grîului şi popuşoiului s-au vîndut *iconomicos* sau, mai moldoveneşte, tîlhăreşte". S-a protestat însă şi, la o nouă vînzare, vistieria a cîştigat trei milioane de lei. În aceeaşi situaţie s-ar afla ocnele. „Lupuşorul Balş [54], se vorbeşte că se va numi logofăt din Lăuntru, ear nu a Dreptăţii. Însă nici aceasta nu o cred, pentru că el nu a fost cel mai mare stăruitor ca să se vînză poşlina tălhăreşte". În aparenţă, „toate sunt liniştite, dar pentru aceasta toate nu sunt bune". Poporul e nemulţumit de spiritul conservator ce prezidează la lucrările Adunării. „Şi ce este de mirat, tocmai acei tineri, tocmai bărbaţii veacului al nouăsprezecelea sunt acei carii au mai puţin ambiţie şi carii pentru o sută de galbeni sunt gata a-şi vinde ţara. Publicul îi numeşte *căţăluşi*, pentru că tocma ca nişte căţăi umblă prin prejurul visternicului". Iar într-un post-scriptum relata această împrejurare caracteristică : autoritatea centrală înfăţişase Adunării un proiect de lege care interzicea oricărui ispravnic să candideze în ţinutul său, pentru a nu înrîuri rezultatul alegerii. „Proiectul s-au aruncat. De ce? pentru că fieştecare deputat trage nădejde că va fi ispravnic. Guvernul este liberal — încheie corespondentul, cu aerul că relevă un paradox — şi adunarea despotică".

Corespondenţa lui Kogălniceanu, aşa cum se vădeşte şi din pasajele excerptate aici, stă sub raportul intenţiilor critice, pe aceeaşi linie cu însemnările intime din 1838. Aceleaşi sînt şi mijloacele de realizare, de o perfectă convergenţă în abordarea critică a epocii. Viziunea este aceea a unui scriitor cu mari posibilităţi de portretizare şi de investigaţie critică. Îl interesează, o dată cu schimbările de ordin politic, intrigile protipendadei, demersurile ostile şi recriminările unor înalţi dregători ce aspiră la tronul Moldovei, evenimentele culturale şi de familie, episoade cu caracter senzaţional, ca acela al haiducului devenit „confident" al mitropolitului şi ispitit peste puterile sale de libertăţile codrului sau „aventura" tragică a tinerei femei care nu poate supravieţui despărţirii de omul pe care îl iubea. Fapte aparent fără legătură, care însă, continuate, ar fi alcătuit o schiţă veritabilă a vieţii social-politice şi culturale din Moldova.

S-a sesizat deja în corespondenţa de tinereţe a lui Kogălniceanu o structură de *Bildungsroman* [55]. La această corespondenţă adresată surorilor şi „băbacăi" se cuvin adăugate însemnările intime din mai-iulie 1838, care circumscriu momentul situat între întoarcerea sa în ţară, ca urmare a intrigilor ţesute la Berlin de un pastor suspicios şi mîndru, şi editarea foii literare „Alăuta românească", în care o parte din însemnări, ajustate după exigenţele cenzurii, îşi vor afla locul. Sînt simple note, pe care autorul voia să-şi sprijine, cum a declarat-o în cazul însemnărilor de călătorie [56], dezvoltări viitoare. Alte angajamente reclamă însă prioritatea, încît un proiect după altul vor fi sortite amînărilor fără termen sau abandonului. Astfel memoriile cu care Alecsandri îl îndatora faţă de posteritate n-au mai putut fi scrise ; şi nu din fobia scriitorului faţă de literatura de mărturisiri, invocată circumstanţial, ci din lipsa disponibilităţilor reclamate de o atare întreprindere. Se înţelege că memoriile tîrzii, relatînd evenimentele

---

[54] Lupu Balş, atunci mare logofăt al Moldovei, cf. „Dacia literară", 1840, p. 83.

[55] Al. Paleologu, *Un roman epistolar*, „Viaţa românească", XX (1967), nr. 9, p. 88—92.

[56] Cf. comentariile prof. Dan Simonescu la M. Kogălniceanu, *Scrisori. Note de călătorie*, Bucureşti, 1967, p. 191 — 193 şi 205— 208.

mult timp după consumarea lor, ar fi pierdut din precizia informației și din prospețimea impresiilor pe cît ar fi cîștigat sub raportul perspectivei istorice, căci interferențele, confabulația, asociațiile le sînt oarecum inerente, iar amănuntele se estompează în mod firesc. Cu atît mai prețioase sînt, din punct de vedere documentar, însemnările intime, în care, lipsind supravegherea cenzurii și considerentele de oportunitate, informația este mai sinceră, mai directă.

Cele cîteva pagini de jurnal, pe care le reproducem în anexe împreună cu unele știri dezvoltate din aceste însemnări în coloanele „Albinei românești", constituie o manifestare revelatoare pentru atitudinea politică a lui Kogălniceanu, militant consecvent pentru „sfărîmarea boerismului" [57]. Divulgarea intrigilor și a abuzurilor comise de înalții dregători pe seama „sărmanei țări" va duce în chip logic la confruntarea cu reprezentantul principal al feudalității, domnitorul. Opoziția față de M. Sturdza s-a cristalizat treptat, pe măsură ce iluziile legate de această domnie, prin intermediul căreia tînărul crezuse posibilă o renovare a regimului, s-au risipit, iar încercările sale de a opune idei și principii reformatoare, ca și criticile adresate unor instituții sau persoane, au fost reprimate cu brutalitate. Momentul 1838 este decisiv în această privință. Pentru articolul *Filosofia vistului*, publicat în „Alăuta românească (1 iulie și 1 septembrie 1838), Kogălniceanu a fost încarcerat, iar revista suspendată [58], în timp ce C. Negruzzi era surghiunit la moșia sa ca „propagandist al libertății" pentru articolul *Despre ruinile și ruinările Moldovei*, publicat în gazeta lui Asachi.

O mărturisire făcută cîțiva ani mai tîrziu, într-un fragment de memorial de călătorie destinat publicului francez (1844), lămurește mai bine atmosfera în care au fost concepute, în Moldova, *însemnările* din 1838 : „Sept ans ma poitrine y fu comprimée, sept ans j'y du réspirer l'air fétide de la corruption qui tue ce pays" [59]. În pustiul moral al epocii regulamentare, judecățile acestui ambițios „Prometeu" ajuns „călindărar de Buda", cum i-a plăcut să se prezinte singur, cu ironia ce-i era caracteristică, cad limpezi ca niște sentințe, oarecum detașate de atmosfera de erezie civică, de prejudecăți de clasă și dezbinare, frapante cu atît mai mult cu cît se situează la un punct de hotar, dincolo de care se desfășoară epoca „regenerării naționale".

ANEXE

I

[*Însemnări intime*, 1838]

14/26 mai. Encore un nouveau ministère. Le prince, après avoir vu le consul général Rückmann à Galatz, et être arrivé de cette ville à Iassi, le 5 mai, dans l'espace de seize heures, a changé le ministère le 14 de ce mois. Le logothète Alexandre Ghyka a été nommé ministre de l'Intérieur, le logothète Constantin Stourdza ministre de la Justice. Le logothète

[57] „Monitorul oficial", 1879, nr. 61, p. 1822.

[58] N. Cartojan, *Alăuta românească*, în *Omagiu lui I. Bianu*, București, 1927, p. 150; *Istoria României*, III, București, 1964, p. 1001.

[59] Citat după N. Cartojan, *Mihail Kogălniceanu. Activitatea literară*, București, 1942, p. 56.

Constantin Cantacuzène Paşcanu, jusqu'à cette nomination ministre de l'Intérieur, a été nommé président du Divan princier à la place de Grégoire Ghyka décédé [...][60] avril. Le vornic Jean Miculce, Mutu, a été nommé président du Divan d'Appel de la haute Moldavie à la place du vornic Jean Paladi décédé le 27 avril à l'âge de 62 ans, à la suite d'une attaque d'appoplexie. L'Aga Elie Kogalnitchan a quitté la place de directeur de l'Intérieur pour devenir controleur général de la principauté, à la place du spatar Basile Veisa admis à la retraite. Grégoire Ghyka, en aide-de-camp du prince de Valachie, et fils du ministre de Finances George Ghica, a été nommé directeur de l'Intérieur. Ainsi voilà un ministère bien composé : deux frères ministres, et un de leurs fils directeur ! Ce ministère formé des membres de l'ancienne opposition ne predit rien de bon. Nous verrons ! Alexandre Ghica vise à la principauté depuis longtemps, Constantin Stourdza de même. Paşcanu n'est nommé président du Divan princier que pour donner le temps à Canta de se réconcilier avec le prince. Comme Paşcanu a été nommé ministre de l'Intérieur pour garder cette place à Alexandre Ghica, c'est ainsi que maintenant il garde la place pour Canta. Le directeur de l'Intérieur est un jeune enfant, sans expérience et pratique. Mutu est une bête : il n'a obtenu la place de président d'appel qu'en flattant le prince. Quelle bonne justice il rendra ! Pauvre pays, où il y a de pareils magistrats !

Le célèbre chef des brigands Petraru, qui l'an 1836, au moment d'être exécuté pour ses épisodes criminels qui ont beaucoup de ressemblance avec ceux de Fra Diavolo, avait été gracié par l'entreprise de l'archevêque de Moldavie ; pendant quelque temps le[61] brigand était devenu gardien et confident du métropolitain. Plus tard, ayant volé son protecteur, il fut exilé au delà du Danube, où il commença ses brigandages. Le désir de figurer sur le terrain de ses anciens exploits l'avait angagé à repasser en Moldavie dans le mois d'avril avec neuf compagnons.

Mon cousin, le major Jacovaki, commandant de la ligne du Danube, l'a saisi au moment de mettre le pied sur le territoire moldave ; il a été mis d'abord en quarantaine, il sera ensuite livré entre les mains de la justice ; nous verrons si l'archevêque bienfaiteur s'avisera de le retirer de la corde du gibet et le reprendre pour son confident !

3 juillet. Déjà il y a des mécontentements et quels mécontentements encore. Le prince a quitté Jassi pour Flamundi depuis vingt jours, aussi-tôt les ministres ont fait des leurs. Le logothète de la justice a commencé de faire des changements parmi les juges ; faché contre le Divan d'Appel de la haute Moldavie, a obtenu un office du prince où il est ordonné aux membres de ce divan de ne pas présider avant d'avoir demandé pardon au ministre de la Justice. Le divan s'y refusa, le président Miculce, de la nouvelle nomination a pris la fuite sur ses terres en Bucovine, quelques autres membres se sont retirés du service, il n'y a que le fou de Jean Negel, neveu du métropolitain, qui a été s'abaisser devant le ministre. Le peuple en est mécontent, puisque les affaires restent nonsoignées. Le ministre de la Justice a fait encore une autre fait bien plus anti-réglementaire. Il a fait afficher sur toutes les portes des tribunaux[62] la défense de montrer aux parties intéressées la marche de la procédure des affaires. Ainsi voilà l'inquisition secrète, tandis que de touts temps les affaires se sont jugées en Moldavie en champ libre et devant le public. Le ministre de l'Intérieur a fait aussi des siennes. Défense d'abord aux *privighitori* de rapporter directement au Ministère de l'Intérieur ; défense aux habitans de lui porter des pétitions. On vient aussi d'acheter ces jours passés un bâtiment pour l'agie ; on a payé à Monsieur Stoianovitch, chef de la section des petitions, deux mille cinq cents ducats pour sa maison et le même jour ce Monsieur en a acheté une nouvelle cent fois meilleure pour deux mille ducats. Ainsi voilà comme on dépense l'argent du pauvre pays !

---

[60] Spaţiu liber în text.
[61] În ms. *de*.
[62] În ms. urmează *l'ordre*, şters de autor.

Aujourd'hui, le 3 juillet, a eu lieu l'examen public dans l'académie. Les élèves ont très bien répondu, quoique un peu *à la perroquet*, sur les sciences, et pour la langue nationale. Quant aux langues étrangères, misère !

Le 26 juin nous avons été à Ghermăneşti dans le district de Fălci que nous tenons en ferme avec les commisses Nicolas et Constantin Théodoru et nous avons assisté au sacre de l'église en pierre que mon père avec les deux boïars y ont bâti.

Pendant notre absence de Jassi une aventure d'amour tragique s'y est passé. Une jeune femme arrivée de Bucarest ayant appris que son amant l'avait quittée à l'instant pour aller en Bessarabie, se hâta de prendre un fiacre et de le poursuivre. Elle l'atteignit à Stînca et là elle le conjura de ne pas l'abandonner. Son amant ne préta aucune attention a ses prières et poursuivit son chemin. Sa maitresse voyant sa voiture partir, poussa quelques cris de désespoir et la malheureuse tomba raide morte. Le cocher de fiacre reconduisit en ville son cadavre.

(B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, f. 7—10.)

II

le 12 décembre 1839

Conversation entre le Prince de Moldavie et le logothète Valaque Villara au sujet du dernier article du Réglement

Après que tous les articles du Réglement valaque et moldave furent composés à Bucarest, le Conseiller Minciaki dans la dernière séance s'adressa aux boïars en ces termes : „Messieurs, vous avez composé tous les articles du Réglement ; maintenant permettez-moi d'ajouter à vôtre travail aussi moi, un article". Et d'un trait de plume il écrivit ces mots infâmes : „Aucun changement ne pourra être fait à l'avenir à ce Réglement sans l'autorisation de la Cour protectrice". Voilà les mots qui ont gaté tout ce que le Réglement contenait de bon et d'utile pour la regénération de la Moldovalachie. Lorsqu'en 1832 le besoin exigeait la publication du Réglement de Valachie, le général Kisselef craignant que la Turquie ne fut blessé par ces mots du dernier article *sans l'autorisation de la Cour protectrice* il prit l'original du réglement qui se trouve à la *Postelnicie*, et effaça avec le crayon le dernier article ; de sorte que dans l'édition imprimée chez Eliad en 1832, cet article n'existe pas. C'est cette suppresion qui a servi de pivot à la protestation de l'assemblée en 1837, lorsque le Consulat général de Russie exigeait l'addition du dernier article, tel qu'il se trouve dans le Réglement moldave : „à l'avenir nul changement ne pourra être fait au réglement sans l'autorisation de la Turquie et de la Russie".

Cette conversation a eu lieu à table où j'étais aussi, comme aide-de-camp de service.

(B.A.R., Arhiva Kogălniceanu, XII, ms. 12, f. 28—29.)

III

Le 14 de ce mois, S.A.S. a bien voulu faire les nominations suivantes dans les hautes charges de l'État : Monsieur le logothète et chev. Alex. Ghyka a été nommé ministre de l'Intérieur, M. de logoth. et chev. Constantin Cantacuzène président du Divan princier, M. le log. et chev. Const. Stourdza grand logothète de Justice et M. le vornic Jean Micoultze, président du Divan d'Appel de la haute Moldavie.

Le 18/30 Mai, jour anniversaire de S. M. Ferdinand I, Empereur d'Autriche, a été célébré à l'église catholique un Tedeum en présence de M. le chev. de Wallenbourg, Agent de S.M.J.R. *Aque* et de tous les employés du Consulat. Le Prince N. Soutzo y assistait de la part de S.A.S. le Prince régnant, M. M. les Consuls et Agents des cours étrangères, ainsi qu'un grand concours de sujets d'Autriche et de Moldaves de distinction étaient présents à cette solennité.

Les nouvelles officielles annoncent que le terme de quarantaine sur les frontières d'Autriche du coté de la Bucovine et de la Transylvanie vient d'être réduite à cinq jours ; celui pour bestiaux avait été antérieurement levé.

On écrit de Galatz que le Pyroscaphe Ferdinand I y était arrivé le 12/24 du courant ; il apporta entre autres des fraises de Constantinople ; le bâteau continua ensuite son chemin à Brăila.

Piétraro, célèbre chef des brigands, dont les épisodes ont quelques ressemblances avec ceux de Fra Diavolo, et qui l'an 1836, au moment d'être exécuté, avait été gracié sur l'entremise d'un haut personnage, vivait pendant quelque temps paisiblement à Jassy. Ayant ensuite disparu d'ici, on a appris qu'il avait recommencé son ancien métier en Valachie et au delà du Danube.

Le désir de figurer sur le terrain de ses anciens exploits, l'avait engagé de repasser en Moldavie, ce qu'il fit avec neuf de ses complices et aurait exposé le pays au double danger de la peste et du brigandage, sans la sévère surveillance des quarantaines. Car la garde frontière, qui suivait tous les mouvements de Piétraro, l'a saisi au moment où il a mis le pied sur le territoire moldave. Il a été mis d'abord en quarantaine ainsi que ses compagnons, dont six étaient des étrangers, pour être ensuite livré entre les mains de la justice.

Ce service fait honneur aux autorités locales et à l'activité du commandant de la garde, M. le Major Jakovaki et M. l'Officier Douca.

(„Albina românească", 1838, nr. 39 (19/31 mai), p. 164—165 : *Jassy*)

F. X. ŠALDA, CREATOR AL CRITICII CEHE MODERNE

SIMONA POPESCU

Dacă, pînă în deceniul al optulea al secolului trecut, critica literară cehă se rezumase fie la un comentariu impresionist al literaturii contemporane, fie la o judecare dogmatică, măsurînd creaţia artistică după principii artistice ferme (unul din acestea fiind aşa-numitul „realism-ideal", bazat pe o concepţie rigidă despre nevoile vieţii naţionale), în deceniul imediat următor se observă tendinţa de subordonare a diletantismului, claustrării şi exotismului local, efortului de sincronizare cu literatura modernă a lumii (a Occidentului în special) şi încercarea de clarificare teoretică a specificului şi funcţiei criticii şi de cristalizare a ei într-un gen artistic independent.

În 1891, un grup de critici tineri, avîndu-i în frunte pe H. G. Schauer, F. X. Šalda, Jiří Karásek, inaugura în revista „Foile literare" („Literární listy") din Brno o campanie cu accente foarte violente, care supunea literatura cehă contemporană şi în special producţia grupului patriotic-tradiţionalist oficial „*Lumír*" (Sládek, Čech, Jirásek, Rais etc.), unui examen critic foarte sever. În curînd, alţi critici : A. Procházka, Jindřich Vodák şi F. V. Krejčí se adaugă grupării tinerilor iconoclaşti. În 1894, revista lui Masaryk „Vremea noastră" („Naše doba") publică un articol al lui J. S. Machar asupra popularului poet tradiţionalist Vítězslav Hálek. Cîteva fraze ale articolului, foarte puţin reverenţioase faţă de memoria admiratului poet, au declanşat un conflict, care a împărţit literatura cehă în două cîmpuri ireductibile. De o parte moderniştii, partizanii lui Masaryk şi Machar, strînşi în jurul hebdomadarului „Timpul" („Čas"), de cealaltă parte vechea gardă a revistei „Cultura" („Osvěta") : Zakrejš, F. Schultz şi E. Krásnohorská, căreia i se adaugă şcoala cosmopolită a lui Vrchlický, grupată în jurul Academiei cehe recent întemeiate (1890). Tinerii poeţi, critici şi ziarişti modernişti fundează în 1895 revista „Orizonturi" („Rozhledy") în care vor publica un document răsunător : *Manifestul modernismului ceh* (*Manifest České moderny*), îndreptat contra vechii şcoli literare patriotice, contra platitudinii, a orizontului provincial al literaturii oficiale, contra politicii pseudo liberale a „tinerilor cehi" (partidul de guvernămînt la acea dată), afirmînd în schimb principiul individualităţii

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 231–241, BUCUREŞTI, 1970

conştiente, bazată pe supremaţia talentului şi originalităţii în artă, iar în viaţa politică şi socială cerînd abolirea practicismului şi a compromisului politic. Individualismul ideologic al *Modernismului ceh* avea ca fundament filozofic ideea că la baza însănătoşirii societăţii şi culturii naţionale contemporane trebuia să stea individul, adică personalitatea creatoare plenar şi armonios dezvoltată. Nu era vorba deci de egoism sau de egocentrism. Libertatea acestei personalităţi însemna nu anarhie şi independenţă absolută, ci disciplină conştientă, în sensul unei ordini superioare, supraindividuale. Individualismul programatic al *Modernismului* a avut la epoca respectivă un caracter progresist, în special prin postularea revoltei împotriva regimului în vigoare şi prin afirmarea autenticităţii în artă în pofida mediocrităţii şi platitudinii. Documentul era semnat de F. V. Krejčí, F. X. Šalda, J. S. Machar, O. Březina, V. Mrštík, A. Sova, J. K. Šlejchar şi de cîţiva tineri politicieni de orientare progresistă. Dar grupul „moderniştilor" (cum se numeau ei înşişi, în opoziţie cu tabăra „celor vechi", alcătuită în special din reprezentanţii curentului realist: Jirásek, Rais, Stášek, Holeček etc.) era prea eterogen pentru a putea dura. De la realistul Machar la simbolistul Březina sau de la aceştia la naturalistul Šlejchar se uniseră în el personalităţi şi tipuri prea deosebite spre a face posibilă o comuniune a direcţiilor respective de creaţie. Gruparea *Modernismului ceh* s-a destrămat aproape imediat după publicarea manifestului, pentru ca apoi între semnatarii lui să se angajeze chiar polemici violente, determinate nu numai de deosebirile existente între principiile lor artistice, dar chiar de poziţii ideologice diferite. Conflictul „celor vechi" cu moderniştii a îmbrăcat şi el forme deosebit de dure. Această campanie, paralelă cu cea dusă de Masaryk, secundat de pana caustică a lui Machar, proscriind şi condamnînd fără milă orice neglijenţă de stil, urmărind atent mişcarea de idei din Europa, şi în special din Franţa, a ridicat incontestabil nivelul literaturii cehe. Critica îşi revendica dreptul de a discuta toate problemele omului, de a aborda toate chestiunile morale sau sociale care agitau Europa. Cu tînăra şcoală critică, literatura franceză îşi recîştigase influenţa. Taine, E. Hennequin, Guyau şi Bourget inspiră în primul rînd critica cehă, furnizîndu-i terminologia ştiinţifică necesară, A. France şi J. Lemaître o familiarizează cu ironia şi petulanţa lor impresionistă. Dar critica literară (care afirmase modernismul ceh din deceniul al nouălea) fusese influenţată în bună măsură şi de tradiţiile indigene. Era vorba, pe de o parte, de tipul de critică reprezentat de Neruda, puternic legat de problemele contemporane ale vieţii sociale şi de dezvoltarea progresistă a omenirii, o critică pozitivă care, prin relaţia sa strînsă cu curentul naţional, nu răspundea criticismului şi individualismului modernist, pe de altă parte era vorba de critica analitică (reprezentată de Durdík), bazată pe estetica lui Herbart, ruptă de factorii sociali şi urmărind opera artistică exclusiv ca un conglomerat complex de elemente estetice. În acelaşi timp însă, atît metoda rece analitică şi formalismul lui Durdík, cît şi conservatismul şi dogmatismul ideilor lui sunau rebarbativ în urechile generaţiei deceniului al nouălea, care accentua asupra individualităţii scriitorului, asupra specificului artei, asupra conceptului creator de critică, în care originalitatea exegetului e hotărîtoare.

O personalitate domină net critica cehă a sfîrşitului de veac, personalitatea lui František Xaver Šalda (1867 — 1937), profesor de literaturi

occidentale la Universitatea Karolina din Praga. Numit, şi nu fără motiv, „creatorul criticii cehe moderne", al concepţiei ei ca formă de artă, al limbajului ei specific, el a fost fără îndoială spiritul cel mai fin, cel mai cultivat şi mai penetrant al grupării critice de la 1890. Naşterea tipului şaldian de critic ţine de condiţii istorice concrete (sfîrşitul secolului al XIX-lea) şi e imposibil de imaginat într-o epocă anterioară. De aici poate opinia că înaintea lui n-au existat în Cehia critici în adevăratul sens al cuvîntului : „Se poate afirma fără exagerare despre el (despre Šalda, n.n. S.P.) că e creatorul criticii cehe, în sensul în care Mácha a fost creatorul poeziei cehe, Smetana al muzicii, Manes al picturii, Havlíček al jurnalismului" (Mukařovský). Sistemul critic al lui Šalda n-are într-adevăr premergători în Cehia şi nici nu este încadrabil în tipurile curente de critică (filologică, dogmatică, biografică, sociologică, psihologică, impresionistă, tradiţionalistă, etică, etc.). Šalda e tipul „creatorului, al auctorului, al criticului charismatic, care-şi organizează viaţa ca un sistem deschis a cărui unitate şi sens, deşi există, ne scapă veşnic, îndemnîndu-ne astfel la acţiune" [1]. Šalda (care a fost primul critic ceh specializat) înţelegea critica drept un gen literar autonom. Încă de la primele sale încercări (concentrate în „Literární listy" şi Rozhledy") e evident efortul de ştiinţifizare a acestei discipline. Respingînd atît critica dogmatică, bazată pe categorii apriorice, cît şi pe cea impresionistă, el a tins spre „permanenţă", căutînd legile ce guvernează creaţia sau cel puţin calea spre cunoaşterea lor. „Am plecat de la personalitatea criticului, dar am tins spre personalitatea obiectului criticii, spre acel ceva tipic şi fundamental din procesul obiectiv de autorealizare a spiritului, care e purtat efemer de o anumită personalitate poetică" [2].

În aces sens, gîndirea lui critică a primit mai întîi impulsurile filozofiei pozitiviste şi ale metodei analitice a lui Taine, dar determinismul acestuia, înţelegînd arta ca un produs al condiţiilor obiective ale mediului, epocii şi caracteristicilor biologice, i-a rămas totuşi străin criticului ceh. Determinismul ştiinţific i-a cîştigat adeziunea abia în forma estopsihologiei lui E. Hennequin (metodă critică reunind trei discipline : estetica, psihologia şi sociologia şi înţelegînd opera de artă ca semn al structurii psihologice atît a autorului, cît şi a receptorului ei).

Dar, cu toată admiraţia sa pentru critica ştiinţifică, Šalda era conştient — încă din 1893 — de contradicţiile ei interne. Era vorba de o metodă nesigură, oscilantă, descriptivă, „care oferea criticii doar premizele exterioare", nepermiţînd judecata de valoare despre autor sau operă. Astfel, abordării critice îi scăpa domeniul faptelor unice, domeniul valorii reale a autorului şi operei. Iar critica„ — care, cu toată psihologia ei, e totuşi artă — ", pentru a-şi putea realiza plenar vocaţia, trebuie să-şi completeze eforturile de ştiinţifizare cu năzuinţa de indicare a valorilor extrase din ireductibilitatea individualităţii operei de artă şi din natura ei artistică. Viziunea critică şaldiană de debut s-a dezvoltat cu timpul, trecînd prin contradicţii şi crize, modificîndu-se. Contradicţia fundamentală care a subminat tipul de critică cultivat de critic la sfîrşitul deceniului al nouălea, decurgea din însăşi criza mai largă a ştiinţei pozitiviste. În calitatea sa de critic, Šalda se simţea răspunzător de prezentul şi viito-

[1] Miroslav Jodl, *Kritikové*, în „Literární noviny", nr. 3/ 1965.
[2] F. X. Šalda, *Mladé zápasy*, în *Kritické projevy*, vol. I, p. 450—455.

rul omenirii, neputîndu-se mulţumi cu descriptivismul istoric, exterior, oferit de pozitivism. Pe el îl interesau căile care să-i îngăduie să clarifice opera, scriitorul, procesele istorice în caracteristicile lor creatoare unice, adică în tot ce nu putea fi transpus în fapte biografice, sociale sau temporale. În aceste condiţii, gîndirea critică şaldiană a fost foarte receptivă la impulsurile estopsihologiei lui Hennequin (a cărui *Critică ştiinţifică* a fost tradusă în cehă în 1896). Această metodă, relevînd individualist funcţia socială a artistului ce prin opera lui colaborează la formarea caracteristicilor psihologice ale cititorilor, l-a impresionat indubitabil pe Šalda, căci era vorba de individualismul care în acea perioadă începea să devină axa concepţiei sale filozofice şi critice. Perioada 1900 — 1914, perioada *Luptelor pentru viitor* (*Boje o zítřek*, 1905) şi a *Sufletului şi operei* (*Duše a dílo*, 1913), e caracterizată de ruptura cu determinismul, de accentuarea individualităţii criticului, a personalităţii şi patosului eului său creator. Pînă atunci, Šalda scrisese doar informări ştiinţifice, acum începe să cultive meditaţia critică, portretul, medalionul, iar eseul devine forma cea mai adecvată viziunii lui asupra funcţiei creatoare a criticii. În 1905, apare studiul *Critica ca patos şi inspiraţie* (*Kritika patosem a inspirací*), dedicată în întregime personalităţii critice. Critica — susţine Šalda — nu e o profesiune, ci o vocaţie, o „stare dramatică", bazată pe o inspiraţie nouă, în care trecutul e doar material care pledează pentru „ziua de azi şi de mîine care se naşte". Înţelegerea criticului ca creator al noii inspiraţii îl aşază pe acesta la acelaşi nivel cu poetul şi artistul, diferenţa constînd doar în material: „poetul creînd în primul rînd din viaţă şi artă, criticul din artă şi cultură". La fel ca poetul, şi el e un „violator al visului său", e unilateral, neobiectiv şi nedrept, scopul lui nefiind cunoaşterea realităţii, ci stilizarea ei. Concepţia şaldiană asupra criticii este eroică. Criticul ia asupra sa datoria verdictului, ceea ce presupune suferinţă: „A judeca e ultima cale, calea disperată pe care poate merge un suflet tare într-o epocă slabă şi mică, într-o epocă epigonică şi mincinoasă, cînd lumea e presărată cu falsuri şi surogate ..., cînd cel mai greu e să ajungi să ai pămînt ferm sub picioare, certitudine şi adevăr". Critica — patos şi inspiraţie îi apărea lui Šalda ca singura cale care la data respectivă (în plină criză socială) putea fi sănătoasă şi eficientă. Activitatea adevăratului critic e orientată spre viitor, spre pămîntul pe care nu-l va vedea niciodată, căci aproape obligatoriu el devine „o victimă a vechii dezorganizări pe care a apropiat-o de sfîrşit."

Šalda a postulat primul în literatura cehă analiza operei ca tot, ajungînd în diferite studii ale acestei perioade (ca cele despre Mácha sau Březina) la cunoaşterea ştiinţifică a structurii ei. În formă a observat expresia „potenţei creatoare" a autorului, de aceea analiza formei a constituit pentru el calea realizării forţei, frumuseţii şi moralei autorului. Šalda considera metodele de analiză literară mai vechi — stabilirea izvoarelor operei, a atmosferei artistice şi a ideologiei din care a apărut aceasta — ca activităţi neadecvate pentru funcţia şi valoarea produsului artistic. El credea a fi descoperit în analiza operei ca istorie a sufletului poetului şi în stilul ei criterii noi, infailibile, pentru aprecierea unicităţii poetice (şi artistice). Considerînd forma artistică modalitate principală a exprimării valorii literare, Šalda a alcătuit o scală pentru aprecierea operelor din punct de vedere al genezei şi existenţei lor istorice. Prima treaptă e, după el,

aceea a formelor epigonice (a formelor fără fond), o alta aceea a formelor naturaliste, stadiu negativ, în care în locul poeziei apare jurnalistica, „romanele se scriu foiletonistic și drama îl popularizează pe Darwin". În fine, al treilea stadiu este acela al „stilizării pozitive", al creației adevărate, al vieții transfigurate. Această ierarhizare a valorilor — metodă fundamentală în critica lui Šalda — dobîndește o motivație genetică și evolutivă. *Literatura cehă modernă* (*Moderní česká literatura*), *Sufletul și opera* (*Duše a dílo*), *Artă și religie* (*Umění a náboženství*) reprezintă culminația axiologiei critice a lui Šalda, a capacității lui de a vedea polar drama creatoare, dar în același timp înfățișează și semnul crizei criticii dinamice, care începea să se schimbe în critică „reglementatoare". Desigur, această concepție critică nu i-a aparținut lui Šalda în exclusivitate. Ea s-a sprijinit pe estetica și filozofia contemporană, pe Nietzsche și Kierkegaard, și și-a avut analogul în psihologia literară științifică germană, în Dilthey în primul rînd. Metoda ierarhizării valorilor și teoria existenței celor trei trepte evolutive în mișcarea literară a aplicat-o Šalda în studiul literaturii cehe (constatînd predominarea primelor două trepte față de ultima). Criticînd eclectismul și epigonismul răspîndit de urmașii poetului Vrchlický, Šalda lupta împotriva superficialității, a lipsei de originalitate, a virtuozității gratuite, a ceea ce numea el laturile întunecoase ale poetului renascentist : formalismul mergînd pînă la joc, livrescul inspirației, erudiția excesivă, academismul, manierismul [3]. Iar în critica sarcastică a lui Alois Jirásek și K. V. Rais se ascundea de fapt condamnarea peremptorie a vechiului concept utilitarist al literaturii, a caracterului descriptiv al acestui gen de realism, a idealizării și înclinării spre idilism. „Să protestez împotriva acestora e pentru mine o datorie nu politică, ci artistică și poetică, pentru că acestui caracter etic îi corespunde proporțional pe plan estetic plictisul, pasivitatea, repetiția șablonardă și comoditatea literară ... Asta înseamnă să diluezi și să micșorezi viața, forța și măreția ei tragică, înseamnă să ni se dea în locul vinului ei întunecos resturi fleșcăite" [4].

Deși s-a afirmat ca critic în lupta pentru apărarea curentelor artistice moderniste (impresionismul, decadentismul, simbolismul) de la sfîrșitul secolului trecut, deși a apărat libertatea încercărilor de exprimare a psihicului complex al omului modern și a sentimentelor și stărilor de conștiință ale tinerei generații ce resimțea acut răscrucea de epoci în care se afla, Šalda n-a fost totuși un simplu comentator sau apărător al acestor tendințe noi. Și-a păstrat permanent independența și libertatea de spirit în sensul principiului său fundamental, că „condiția esențială a creației artistice și a culturii în general și primul criteriu al valorii artistice e personalitatea creatoare" [5]. Norma fundamentală a oricărei creații artistice era, după Šalda, libertatea, nu în sensul de anarhie, ci în acela de disciplină superioară, de autoperfecționare pînă la atingerea unui sistem de valori supraindividual (cărora individualismul concepției sale filozofice le atribuia o valabilitate metafizică). Aceste principii teoretice au fost aplicate și verificate de criticul ceh în polemica avută cu unele orientări ținînd

---

[3] F. X. Šalda, *Dílo J. Vrchlického*, în vol. *O umění*, Praga, 1955, p. 237.

[4] F.X. Šalda, *K. V. Rais, Pantata Bezoušek*, în *Kritické projevy*, vol. 3, din *Soubor díla F. X. Šaldy*, vol. 12, Praga, 1964, p. 452 — 453.

[5] Fr. Buriánek, *Česká literatura 20 století*, Praga, 1968, p. 48.

de modernism. Adversar al naturalismului, în special al variantei lui cehe, Šalda reproşa unui Šimaček sau unui K. M. Čapek-Chod, de exemplu, descriptivismul, viziunea pasivă a omului, fatalismul, superficialitatea psihologică. Aceeaşi idiosincrasie funciară faţă de fals şi superficialitate în literatură (fie că îmbrăca forma patriotismului sentimental sau a senzaţionalului cultivat artificial) l-a determinat pe Šalda să ia atitudine împotriva decadentismului ceh, demascîndu-l ca manieră şi artificiu, ca şi împotriva poeţilor catolici, a căror profunzime şi extaz mistic le bănuia de impostură (Sigismund Boušek, K. D. Lutínov, de exemplu). „Tot ce-a reuşit să facă cercul decadent ceh pînă acum — chiar dacă ar fi armonios din punct de vedere artistic şi poetic (dar nu e) — ar fi putut să constituie cel mult decoraţia construcţiei romaneşti, dar de structură însăşi, de stilul ei propriu, de alcătuirea ei nu i-a păsat pînă acum nimănui. În jurul acestor probleme artistice grele, complexe şi fundamentale, se merge cu ochii închişi. Cauza se afla în aceea că decadentismului îi lipseşte vitalitatea, adică organicitatea, orînduirea de ansamblu, planul care subordonează detaliile întregului. Decadentismul ceh e, din punctul de vedere al vieţii, sărac şi necuprinzător, e virtuozitate, şi anume virtuozitate barocă şi uşoară, manieră facilă, ceva pur letargic şi apăsător, ca o halucinaţie provocată de haşiş" [6]. Articolul se încheie cu o formulare apreciativă categorică în condamnarea pe care o cuprinde : „Decadentismul ceh, prin neînţelegerea profundă a fundamentului artei, prin falsul său individualism, care e numai impotenţă creatoare şi carenţă a forţelor care să subjuge şi să cucerească publicul, se scufundă în el (în anarhism — n.n. S.P.), unde în cele din urmă se va îneca" [7]. În combaterea compromisului, mediocrităţii şi superficialităţii în artă, Šalda a fost implacabil şi nu o dată crunt. Criticul ceh a risipit valuri de vervă, de dialectică subtilă, de sarcasme pentru distrugerea impostur ii, a falselor valori, pentru îndepărtarea balastului de convenţii şi prejudecăţi din calea noii arte. Profesînd critica „de l'amour et de la haine" şi la nevoie chiar pe aceea a „posibilităţilor critice învecinate", Šalda şi-a acordat întotdeauna libertatea de a fi „nervos, bilios, acerb şi vindicativ" [8]. De o violenţă critică ce aminteşte de aceea a unui Léon Bloy, Louis Veuillot sau Barbey d'Aurevilly, acest creier fulgarant a fost cîteodată un pamfletar injust, pierzînd în delir polemic simţul proporţiilor. Iată-l aruncînd anatema asupra lui Karel Čapek, a cărui imagine ca arivist ascunzîndu-şi rapacitatea sub o aparentă generozitate şi cordialitate e concludentă pentru umoarea belicoasă a polemistului Šalda : „Sînt diferite soiuri de pozeuri literaţi şi diletanţi. Unii cultivă „atitudinea" supraomului nietzschean, dispreţuind lumea obişnuită, banală şi noneroică, alţii „atitudinea" intangibilităţii, a hipersensibilităţii sufletului, a complexităţii şi preţiozităţii, care nu pot nicicum înţelege lumea grosolană de acum, alţii, în fine se străduiesc să apară într-o postură exact opusă : în postura jovialităţii, cordialităţii, a iubirii aproapelui, a pasiunii şi serviabilităţii. Pretutindeni văd doar sarcini şi prilejuri de samariteanism. Ce scrie doar Čapek despre cum pune el umărul la treabă. Peste tot îl aşteaptă muncă şi iar muncă, nici să-şi şteargă cum trebuie nasul nu poate din cauza muncii ... Doar de valorificarea

[6] F. X Šalda, *Jiří Karásek : Slojaté vody*, în vol. *O umění*, p. 363 şi 364.
[7] *Ibidem*.
[8] Al. Jelínek, *Histoire de la littérature tchèque (de 1890 à nos jours)*, Paris, 1935, p. 44.

vieții îi pasă, de umanitate, de altruism, de servirea omenirii. Ce generos e acest Čapek, își zice cititorul. Și în același timp îi scapă că acest nobil om e o creatură întrucîtva academică, că e nu numai un generos și un entuziast *în abstracto*, ci și un șmecher literat *în concreto*, care nu uită un moment de adversarii săi literari reali sau doar închipuiți, pe care-i înghiontește în coaste sau îi calcă pe picior unde poate" [9].

Šalda a apărat și a impus — cum precizam și mai înainte — conceptul criticii literare ca gen independent și ca expresie a personalității creatoare, pentru care opera de artă e un prilej de a se autoexprima ca gîndire și sensibilitate (eseul *Critica ca patos și inspirație*, 1905). Criteriile fundamentale în aprecierea operei de artă sînt, după Šalda, acela al veracității (sinceritate, unitatea organică a operei și a creatorului ei, a conținutului și a formei), al individualității creatoare originale, care aduce o viziune nouă a lumii și are curajul experimentului în artă, și, în fine, acela al raportului față de viață (măsura în care opera reunește să multiplice și să îmbogățească viața sau să-i intensifice experiența) [10]. Treptat, criticul ceh adaugă sistemului său nuanțe noi, accentuînd asupra spontaneității artistului, asupra laturii senzoriale a artei, asupra caracterului intuitiv al cunoașterii artistice, asupra îndrăznelii experimentului. În același timp, încă din eseurile de debut, *Sintetismul în arta nouă* (*Syntetism v novém umění*, 1892) și *Noua frumusețe, geneza și caracterul ei* (*Nová krása, její geneze a charakter*, 1905), Šalda și-a precizat poziția față de herbartism, de pozitivism, față de „filozofia modernă, care acoperă viața cu gazul trist al tainei". Revolta lui împotriva raționalismului („analiza consecvent desfășurată duce totdeauna la nesiguranță, pentru că ceea ce se atinge sînt doar elemente disparate, adică ceva indivizibil" [11]) era determinată de dorința de a ajunge la esență (citîndu-l pe Ch. Morice: „Geniul constă — ca și Iubirea și Moartea — în eliberarea de neesențial, de obiceiuri, de prejudecăți, convenții, de tot întîmplătorul elementului veșnic și unic care sclipește de după aparențe în străfundul fiecărei naturi omenești" [12]) și la sinteză.

În același articol e ridicată și problema specificului național în artă, în cadrul căreia națiunea e înțeleasă ca o tendință dinamică spre un viitor tip uman superior, iar arta e văzută ca stimulator al acestei energii spirituale. „Dacă există vreo filozofie pozitivă care poate fi dedusă din procesele istoriei artei, apoi e aceea că artistul creator merge cu mult înaintea epocii sale și a stadiului de dezvoltare prin care trece mijlocia națiunii și societății lui, că vede mai departe și mai adînc, mai mult și altfel, mai tipic și mai expresiv decît publicul și că acest public realizează complet mult mai tîrziu, după ani de neînțelegere sau de înțelegere parțială, finețea și puritatea caracterologică a viziunii artistului ... Poeții sînt învățătorii noii culturi afective, ei trezesc și descoperă noi sfere nervoase și sentimentale ale vieții, găsesc noi senzații ale inimii, învață să trăiască tonuri și nuanțe noi de sentiment și atmosferă, pe care ei cei dintîi le-au exprimat, vibrează de plăceri și suspină de triste noi necunoscute generațiilor anterioare și

[9] F. X. Šalda, *Karel Čapek, Novónář politický a sociální*, în vol. *O umění*, p. 470.

[10] Aceste principii de bază ale gîndirii sale critice au fost exprimate în volumul *Boje o zítřek*, 1905.

[11] *F. X. Šalda, Syntetism v novém umění*, apud J. Mourková, *Etické aspekty Šaldova kritického postoje*, în „*Česka literatura*", nr. 3, 1968, p. 315.

[12] *Ibidem.*

regenerează astfel, lărgesc și afinează sensibilitatea, o modelează în forme noi, căci în tipurile lor ridică exemple vii, după care încearcă să trăiască tînăra generație : lărgind împărăția vieții, o lărgesc și pe cea a frumuseții"[13].

Iar viața plenar trăită, amplu și sensibil percepută, e criteriul tuturor valorilor, și nu numai al celor etice, dar și al celor estetice : „Artistul — susține Šalda — nu caută niciodată frumusețea, ci cu totul altceva, și anume, în principal, mai multă viață, mai multă sinceritate, mai mult adevăr, mai multă forță, mai mult ritm, mai multă lege și logică, mai multă durere și plăcere decît fuseseră pînă atunci în artă" [14]. Și criticul definește ceea ce numește el „paradoxul eticii artistice", care cunoaște angoasele vieții și le înfruntă realizînd o insolită „siguranță tragică". Iar rolul creatorului este de a arăta că „nu există alte arme împotriva spaimei, nesiguranței și sorții decît cultul lor. Numai el reușește să le întoarcă ghimpele împotriva lor înșile și să le transforme otrava în binecuvîntare și forță". Și, în continuare : „Opera e o stare dramatică și patetică și nu etică. Poetul sau oricare alt artist creează, desigur, un etos nou, și aceasta prin intermediul unui patos nou. Etosul poeziei și al oricărei arte constă în aceea că, fiind naturi războinice și înarmate, îl înarmează la rîndul lor pe om : pe spectator, pe cititor, pe ascultător. Arată totul nesigur, ca jucărie a morții, ca minge a întîmplării și tocmai de aceea dau și trezesc sentimentul siguranței și încrederii" [15]. În prim plan al atenției criticului a stat întotdeauna problema creativității umane, care e strîns legată de aceea a cunoașterii vieții, de capacitatea de a i se dărui și în același timp de a lupta cu ea. De aceea Šalda a înțeles viața ca un experiment, ca o activitate creatoare a fiecărui om, ca o posibilitate individuală care a fost dată fiecăruia. Desigur criticul, în fragmentul citat, deosebește încă etica comună de cea artistică. Dar, prin postularea fuziunii artei și a vieții, visului și realității, el pune bazele eticii omului modern, eticii umaniste în opoziție cu etica religioasă, heteronomică. În această separare hotărîtă de spiritualism, de mistică, de decadență, pe de o parte, și de știința pozitivistă, cu „progresul" în limitele legii, pe de alta, Šalda a fost influențat de Nietzsche, care, dîndu-i impulsurile necesare, l-a condus în cele din urmă la un umanism radical, pe care-l găsim într-o formă asemănătoare la Romain Rolland. Măsura valorilor e viața omenească, și sensul vieții nu e nimic din afara ei. Datoria supremă a omului e de a-și trăi deplin propria-i viață : „Viața trebuie să fie numai poezie, trebuie să fie frumoasă, curată, mare și înaripată ca și aceasta. Nu e poet cine n-a îndrăznit, cine nu s-a mizat pe o singură carte, cine n-a pariat la zaruri pe soartă și viață" (scrisoare către R. Svobodová, 21 IV 1898). Dar aici, în lupta pentru emancipare, pentru eliberarea omului de îndatoririle și țelurile extraumane, se afla și o mare primejdie. Šalda era conștient că omul nu poate spera nici un fel de sprijin din afară și nu poate apela la nici o altă autoritate decît la cea omenească. Era conștient că omul, odată emancipat și abătut de la linia existențială comună, riscă însingurarea („Aici se află izvorul oricărei șovăieli și dedublări: în clipa cînd îți devii ție însuți legislator și judecător,

---

[13] F. X. Šalda, *O umění*, Praga, 1955, p. 11 — 12.

[14] *Ibidem.*

[15] F. X. Šalda, *Umělecký paradox*, apud J. Mourková, *Etické aspekty Šaldova kritického postoje*, în „Česka literatura", nr. 3, 1968, p. 318 — 319.

cînd nu ai nici o instanţă superioară ţie la care să poţi apela, cînd îţi eşti singur numai tu ţie şi poet, şi actor, şi public, şi critic al piesei tale, în acea clipă *incipit tragoedia*, peste care nu e nimic mai amar şi mai fatal" [16]. Prin această viziune a omului dominînd şi dominat se apropie Šalda de imaginea supraomului nietzschean (în care „omul devine în fine ceea ce este"). Ideea, veche de altfel în filozofia modernă europeană, permite apropierea parţială a criticului ceh şi de Spinoza, care considera că libertatea şi fericirea constau în efortul omului de a deveni ceea ce este potenţial, de a se apropia tot mai mult de prototipul naturii umane. Ceea ce caracterizează gîndirea umanistului ceh de la sfîrşitul secolului al XIX-lea e contradicţia dintre insuficienţa credinţei (ca componentă specifică şi necesară a oricărei vieţi omeneşti), sau mai bine spus între neputinţa de a crede în sens teist, şi necesitatea, nevoia credinţei ca ceva specific poziţiei omului şi prin care acesta îşi poate depăşi propria-i mărginire. Privit din acest unghi, mult discutatul individualism şaldian apare ca una din căile pe care filozoful şi criticul ceh a ajuns la concepţia sa umanistă asupra existenţei. Conţinutul individualismului lui e teoria nietzscheană asupra vieţii, văzută ca experiment al cunoaşterii, al cunoaşterii înţelese ca dramă interioară şi ca supremă aventură a omului. Creaţia însăşi e cunoaştere şi autocunoaştere în acelaşi timp, creaţia e autorealizare a omului, în care creatorul recunoaşte că nu-i poate fi indiferentă soarta lumii, pentru că nu-i este indiferentă nici propria lui soartă. Acest raport al artei cu viaţa nu l-a condus pe Šalda la o concepţie utilitaristă sau didacticistă. În calitate de critic a fost permanent conştient de specificul artei şi al procesului de creaţie, analizînd opera din punctul de vedere al valorii ei artistice.

Noile condiţii sociale şi politice din timpul şi de după primul război mondial au dat orientării critice šaldiene o nouă coloratură. Se modifică concepţia sa asupra subiectului criticului, i se reduce patosul. Se declară din nou adeptul empirismului (deceniului al 9-lea). Funcţia criticii nu constă în judecare, ci în primul rînd în capacitatea de a-şi pune întrebări. Adevăratul critic e o „forţă care vrea să acţioneze rămînînd impersonală", aproape anonimă în tendinţa ei de a funcţiona continuu ca un „credincios organ corporal". În anii din preajma primului război mondial, principiul artei ca expresie a vieţii şi ca instrument pentru transformarea ei într-o ordine superioară capătă brusc forme sociale. Lupta pentru depăşirea individualismului se încadrează în agitaţia revoluţionară generală care cuprinsese lumea şi care aducea în prim plan tendinţele colectivismului şi conştiinţa responsabilităţii individului pentru organizarea lumii. În acest sens, Šalda considera credinţa în renaşterea morală a lumii şi năzuinţa pentru înfrăţirea ei — speranţa fundamentală a omului modern. Pentru aceasta sînt necesare „forţe sociale uriaşe, o religie sau un mit social măreţ, care să stabilească scara valorilor în societate, să fixeze fiecărei funcţii şi individ un loc precis şi solid în alcătuirea socială" [17]. Astfel a înţeles Šalda comunismul, ca o manifestare temporară a permanentei aspiraţii mistice a sufletului omenesc spre înfrăţire universală. Iar arta proletară o considera artă social-mistică, străbătută de convingerea într-o nouă alcătuire a vieţii şi a lumii,

[16] F. X. Šalda *Doby přechodné*, în *Kritické projevy*, vol. 8, Praga, 1964.

[17] F. X. Šalda, *Kritické projevy*, vol. 12, p. 115, apud F. Vodička, *Formování Šaldova kritického typu*, în vol. F. X. Šalda — 1867, 1937, 1967, Praga, 1968, p. 27.

înzestrată cu patosul spiritual al tuturor răsturnărilor sociale mari, care s-au bazat pe entuziasmul gregar, pe aspirația spre forme superioare de umanitate. (Suferința provocată de aceste schimbări o înțelege mesianic, popoarele respective fiind în aceste cazuri reprezentanții întregii omeniri, încercînd în numele acesteia forme noi de viață socială, economică și spirituală). Prin deceniul al doilea al secolului nostru, Šalda urmărea cu simpatie valul revoluționar din literatura cehă, constatînd în studiul din 1928, *Despre cea mai tînără poezie cehă* (*O nejmladší české poezii*) că el formează baza socială atît a „poeziei proletare", cît și a poetismului. În acest sens, nu numai că apreciază nuanțat calitățile poetice ale operei lui Wolker, dar e sensibil și la ceea ce poetismul a adus nou în literatura cehă, la modul cum a descătușat fantezia și cum a pus în valoare reacțiile senzoriale și afective ale omului modern.

Analizînd „spiritualizarea" liricii cehe în opera lui Hora, Šalda a ajutat la clarificarea caracteristicilor noii poezii, explicînd tendințele acesteia spre așa-numita „lirică absolută". Prin acest termen el nu înțelegea doar poezia în sensul postulat de programul poetismului, ci și „poezia pură", în concepția idealistă a lui Brémont. Cu toată simpatia sa pentru arta avangardistă, Šalda a avut o atitudine critică față de curentele care cultivau o concepție pasivă asupra omului (suprarealismul), sau față de cele în care era oglindită dezintegrarea personalității umane în haosul civilizației moderne (naturalismul analitic). Contaminat el însuși la începuturile carierei de morbul analizei care bîntuia epoca, în romanul *Marionetele și muncitorii domnului* (*Loutky a dělníci boží*, 1917) și în ciclul de povestiri *Viața ironică și alte povestiri* (*Život ironický a jiné povídky*, 1912), Šalda nu s-a lăsat îndelung furat de tentațiile artei decadente, aspirînd, într-o epocă în care delincvenscența nevrozată era la modă, spre echilibru, claritate și sinteză. Studierea activității critice šaldiene pe de altă parte, demonstrează același lucru, prin permanența tendinței de abordare istorică și științifică a literaturii. Această tendință, ce poate fi urmărită încă din culegerea antebelică de portrete literare cehe și străine *Sufletul și opera*, din 1913, și pînă la noile medalioane din *Jurnalul lui Šalda* (*Šaldův zápisník*, 1928 — 1937), a avut urmări și în stilul criticului (curățindu-l de detritusuri verbale, simplificîndu-l), precum și în lărgirea scalei sale critice cu o serie de eseuri sintetice tratînd probleme de teorie literară: *Despre așa-numita nemurire a operei poetice* (*O tzv. nesmrtelnosti díla basnického*, 1928), *Poetul și societatea* (*Básník a společnost*, 1933), *Problemele poporului și ale caracterului popular în noua creație poetică*, (*Problémy lidu a lidovosti v nové tvorbě basnické*, 1932), *Opera de artă și statul* (*Umělecká tvorba a stat*, 1936) etc. Aceste studii demonstrează că atitudinea individualistă în înțelegerea artei n-a exclus la Šalda acceptarea funcției sociale a acesteia, considerarea vitalității (în sensul de exprimare veridică a vieții și capacitate de a interveni ca forță activă în societate) ca trăsătură principală a adevăratei creații.

Šalda ca critic este — cum spunea un comentator avizat [18] — reprezentantul celui mai neîngrădit „activism creator și social din Cehia". Acest activism depășește limitele unei singure concepții, a unei singure

[18] Vodička Felix, *Formování Šaldova kritického typu*, în vol. *F. X. Šalda — 1867, 1937, 967*, p. 36.

direcţii, ideologii, situaţii, străbătînd istoria ca un veşnic corelat al năzuinţei omeneşti de a renaşte. Criticul Šalda — deşi individualist — prin natura funcţiei sale devine mijlocitorul şi instrumentul formării comunităţii omeneşti. „Îndeamnă la sprijinirea oricărei opere artistice sau sociale adevărate" [19], îndemnînd în acelaşi timp la opoziţie faţă de automulţumire, autozeificare, dezumanizare, faţă de definitiv sau stagnare. Aici se află patosul spiritual şi forţa acestei critici, dar şi riscul ei. Tocmai pentru că trebuie să hotărască pe răspundere proprie ce e „drept" şi ce „nedrept", ea se bazează exclusiv pe capacităţile şi cunoştinţele criticului, pe „dimensiunea personalităţii lui". Ca om, criticul nu poate totuşi să-şi depăşească caracterul istoric în toate, poate doar să năzuiască spre aceasta. De aceea modelul critic šaldian e de dorit, dar în universalitatea lui greu de aplicat, acceptarea acestui model neasigurînd rezultate similare.

[19] *Ibidem.*

ROMANUL LUI J. IWASZKIEWICZ

STAN VELEA

Creaţia poetică şi cea nuvelistică, amîndouă crescute relativ repede în valori de prima mînă, n-au absorbit în exclusivitate eforturile artistice ale lui Iwaszkiewicz. Nici măcar într-o măsură care să stînjenească dezvoltarea altor specii ale prozei, precum romanul. Chiar dacă ritmul procesului de maturizare pe această direcţie este mai lent, unele deficienţe de construcţie persistînd pînă astăzi, faptul ţine mai mult de particularităţi ale talentului care se acomodează mai greu cu structurile compoziţionale desfăşurate pe întinderi largi, epice. Astfel că autorul unor nuvele devenite celebre, ca *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* (*Bitwa na równinie Sedgemoor*) sau *Joanna-maica îngerilor* (*Matka Joanna od Aniołów*), a cultivat cu stăruinţă încă de la începutul drumului său literar şi romanul, elaborînd un număr apreciabil de volume. De altminteri, să ne amintim relatarea criticului Janusz Rohoziński, după spusele căruia opţiunea lui Iwaszkiewicz pentru literatură, în dauna muzicii, se datoreşte de bună seamă şi îndemnurilor lui Karol Szymanowski, dar, cel puţin într-o măsură egală, şi entuziasmului cu care prietenii îi întîmpină primul său „roman poetic", mai bun, *Fuga la Bagdad* (*Ucieczka do Bagdadu*) [1]. Concepută în timpul şederii la Kiev şi publicată după stabilirea la Varşovia, în 1920, această încercare, ambiţioasă la douăzeci şi doi de ani, conţine, pe lîngă slăbiciunile firesti la vîrsta-i juvenilă, o notă accentuată de lirism nostalgic propriu stepelor Ucrainei, lirism care va apărea deosebit de intens în romanele de tinereţe, îmbrăcînd mai apoi forme din ce în ce mai reticente.

Cele dintîi opere care atrag atenţia criticii de specialitate asupra lui Iwaszkiewicz ca romancier sînt *Hilary, fiul contabilului* (*Hilary — syn buchaltera*) şi *Răsare luna* (*Księżyc wschodzi*) — foarte apropiate ca problematică şi mod de tratare. În amîndouă acţiunea este localizată în melancolica Ucrainâ, în ambianţa moşierimii de la ţară, a cărei descriere este făcută, în genere, într-o tonalitate realistă, deşi stăruie asupra ei aura *poetică a naturii* şi a satului ucrainean. Referindu-se în special la cele două

[1] J. Rohoziński, *J. Iwaszkiewicz — viaţa şi opera* (*J. Iwaszkiewicz -życie i twórczość*, prefaţă la vol. *Jarosław Iwaszkiewicz.*, Varşovia 1968. p. 14

romane, A. Sandauer susținea că, în proza de tinerețe a lui Iwaszkiewicz, moșierimea nu este nici glorificată, dar nici criticată, ceea ce crează impresia de haos ideologic și de compoziție [2]. Afirmația istoricului literar polonez este însă adevărată numai în parte, deoarece, cu toate că reprezentanții nobilimii funciare sînt înfățișați la modul liric, simpatetic — Iwaszkiewicz însuși se recunoscuse discipol al școlii lui Żeromski — autorul se străduiește să-i prezinte totuși cu obiectivitate. Nu-i laudă și nu-i critică direct, dar atitudinea scriitorului este implicită în imaginea de ansamblu, autentică în esența socială. Din acest punct de vedere, este ilustrativă părerea unui alt istoric literar polonez, St. Kołaczkowski, care, vorbind despre *Răsare luna*, spunea cu totul întemeiat : „Abundența vieții, necoordonată de nici o voință, de nici o idee morală, s-a vădit a fi mireasma amețitoare a unor flori care se sufocă în propria îmbrățișare și s-a consumat fără să dea roade. S-a pierdut în nemărginirea nostalgiilor vagi, a irumpt inutilă cu energii turbulente și distructive ori a fost înăbușită de golul și plictiseala inactivității. Pe fundalul vrăjii narcotizante cu care Iwaszkiewicz a înconjurat satul și viața Ucrainei, cu atît mai mult prin contrastul intrinsec, au fost accentuate toate laturile negative ale vieții sociale și morale [3].

Și în *Hilary, fiul contabilului*, și în *Răsare luna*, episoadele sînt structurate în funcție de conturarea individualității personajelor principale, a căror evoluție conține acea foame de limpezire conceptuală care l-a obsedat întotdeauna pe Iwaszkiewicz. De aici caracterul autobiografic al romanelor. Bîntuiți de drame interioare, în lupta cu viața, eroii se poticnesc și au un sfîrșit tragic. Pus în fața unei dileme, studentul Antoni din *Răsare luna* n-are tăria morală de a alege și se sinucide, sărind călare într-o prăpastie. Aluviunile esteticii moderniste determină, probabil, o dominare categorică a impulsurilor emoționale, a vieții psihice dezorganizate, haotice, asupra celei raționale și etice. Ca și în poezia și povestirile scrise în această etapă, se observă și aici o tendință spre simplitatea mijloacelor de expresie, împletită cu atracția spre amănuntul vieții reale, biologice, cu miros, aspect și culoare, ale cărei forme tinde să le cuprindă în curgerea lor diversă. Cu toată stilizarea care, evident, persistă. Cele două romane reprezintă astfel o treaptă cu o importanță pronunțat istorico-literară pentru proza romanescă a lui Iwaszkiewicz. Încheie perioada de tinerețe, atestînd eforturile autorului de a-și găsi un drum propriu, de a-și închega o concepție proprie ideologic și artistic. Rămîn însă și prin descrierile de un farmec irezistibil ale naturii și conacelor din Ucraina învăluită în tristețea inefabilă a timpului care trece fără oprire, lăsînd în urmă doar amintirea tot mai palidă a oamenilor și a locurilor. Dacă nu și prin fabulația propriu-zisă, perimată într-o epocă în care romanul funciar se restructura în conținut, scriitorii deplasîndu-și investigația asupra procesului de dezagregare al moșierimii ca strat social. *Nopți și zile* de Maria Dąbrowska, spre exemplu [4].

Un prim roman care anunță și inițiază preocupări estetice mature este *Conspirația bărbaților* (*Zmowa mężczyzn*), în care elementele intrigii

---

[2] A. Sandauer, *Poeții celor trei generații* (*Poeci trzech pokoleń*), Varșovia, 1962, p. 78.

[3] St. Kołaczkowski, *Literatura ținuturilor din răsăritul Poloniei* (*Literatura kresów polskich*), „Przegląd Warszawski", 1925, t. 50, p. 455.

[4] Vezi și A. Sandauer, *loc. cit.*

gravitează în jurul căsniciei neizbutite a lui Władek şi Alinka Sawicki, exprimînd reflecţiile social-filozofice ale autorului asupra activităţii omeneşti raportate la pasivitatea naturii. Înfruntarea dintre cele două principii contradictorii se consumă prin opoziţia dintre cei doi poli ai relaţiei sociale : bărbat-femeie, care este expusă în spiritul tradiţional al metafizicii iubirii, conform preceptelor moderniste promovate de Młoda Polska [5].

Dacă bărbatul întruchipează premisa activităţii neobosite, el constituind factorul dinamic al dezvoltării, femeia reprezintă tendinţa spre staticul contemplativ, tulburat în vegetarea-i aistorică de ingerinţele frămîntării bărbaţilor. Alinka formulează cum nu se poate mai limpede această idee, atunci cînd îi reproşează soţului că bărbaţii s-au înţeles să neliniştească lumea cu căutările lor. Fac inventii, creează religii, învaţă, fac sacrificii, vorbesc despre artă, creează arta şi vor să convingă femeile că omul se poate schimba, că devine altul, răpindu-le liniştea. Acestea ştiu însă din instinct că trebuie să rămînă liniştite şi lumea le va deveni indiferentă. Atunci graniţa dintre viaţă şi moarte se şterge şi totul se clarifică, fără a se schimba nimic. Sorgintea acestei teorii a inactivităţii se află în modelul oferit de natură, a cărei existenţă, veşnică în durabilitatea ei, pare prin excelenţă pasivă faţă de tot ce se întîmplă în jurul ei şi cu ea. Mai mult, această înţelepciune naturală, ataraxică, este concepută ca o condiţie *sine qua non* a puţinei şi trecătoarei fericiri omeneşti. Ei bine, tocmai împotriva acestei fericiri firave conspiră bărbaţii, a căror frămîntare fără istov nu le aduce decît dezamăgiri şi suferinţă. Fiindcă evoluţia socială se efectuează de la sine şi foarte încet, iar rezultatele practice ale strădaniei bărbaţilor sînt infime şi nu merită consumul de energie şi emoţie investit. Aşadar numai printr-o atitudine contemplativă, apatică, se poate realiza o brumă de linişte, de fericire în viaţă. Sînt meditaţii sceptice ale zădărniciei zbaterii omului pe pămînt, care în unele nuvele se conjugă cu implicaţii religioase. În *Moara de pe Utrata* (*Młyń nad Utratą*) sfinţenia este echivalentă cu liniştea, înţeleasă ca indiferenţă faţă de lume, agitaţia continuă fiind socotită un păcat pentru care omul trebuie să plătească prin chinuri.

Pe linia zădărniciei eforturilor umane, *Conspiraţia bărbaţilor* se leagă direct de alt roman al lui Iwaszkiewicz, *Scuturi roşii* (*Czerwone tarcze*), apărut în anul 1934. Subiectul, plasat în secolul al XII-lea, în timpul primei generaţii încoronate din dinastia Piast, este turnat în două despărţituri compoziţionale, hotărîte de cadrul geografic şi legate prin evoluţia personajului central, prinţul Henryk de Sandomierz. În prima parte, autorul îşi poartă eroul prin Germania, Roma, Sicilia şi Ţara Sfîntă, pentru ca în a doua să-l întoarcă în Polonia. Henryk de Sandomierz e un principe dotat cu o minte ascuţită, lacomă de cunoştinţe noi şi de înţelegerea superioară a lucrurilor. De aceea întreprinde lunga-i călătorie prin Germania împăraţilor, unde se împrieteneşte cu viitorul monarh Frederic Barbarossa, trece prin Roma papilor, zăbovind apoi în regatul normand al Siciliei, la curtea regelui Rotger, şi se opreşte, în cele din urmă, în Ţara Sfîntă, unde asistă pasiv la luptele dintre cruciaţi şi sarazini pentru mormîntul sfînt. Înţelegînd necesitatea unirii tuturor

[5] Cf. W. Kubacki, *Criticul şi creatorul. Proza lui Iwaszkiewicz* (*Krytykie i twórca. Proza Iwaszkiewicza*), Łódź, 1948 ; cit. după J. Rohoziński, *op. cit.*, p. 191.

ţinuturilor sub o singură mînă de fier într-un stat puternic, după ce revine în Polonia, amînă mereu lovitura de stat şi moare la Sandomierz, fără să-şi fi îndeplinit planul. Aceasta este, pe scurt, canavaua faptică a romanului. O investigaţie mai adîncă a comportării prinţului Henryk de Sandomierz învederează pricini şi raţiuni care se clarifică prin părerile de atunci ale autorului asupra activităţii oamenilor, păreri exprimate fără echivoc în *Conspiraţia bărbaţilor*. Căutările înfrigurate îl determină să cunoască oameni şi locuri noi, dar în faţa necesităţii istorice, pe care o înţelege bine, manifestă rezervă şi teamă, refuzînd propunerea lui Frederic Barbarossa de a-l urca pe tronul Cracoviei. Refuzul lui a fost interpretat, nu fără anume dreptate, ca fiind generat de scrupule morale, ca un protest valabil în planul general al umanităţii împotriva puterii totalitare[6]. Este însă posibilă şi altă variantă interpretativă. Călătoria îl convinge de deşertăciunea unor noţiuni ca : putere, bogăţii, plăceri, sacrificii, artă etc. Dorinţa de a folosi cît mai mult din această viaţă prea scurtă îl face să creadă că va fi fericit dacă va renunţa la acţiune, mulţumindu-se să contemple „lucrurile mici şi frumoase din care e alcătuită lumea" [7]. Un scepticism de natură intelectuală se împleteşte deci cu o nestăpînită dragoste de viaţă.

Realizarea literară a romanului *Scuturi roşii* este însă o chestiune care a suscitat unele discuţii, recepţia cărţii înregistrînd în timp două atitudini diametral opuse. La numai un an de la apariţie, T. Parnicki formula cîteva reproşuri care ni se par întemeiate. Considera, printre altele, că lumea din afara graniţelor Poloniei este superficial înfăţişată, iar în prezentarea lui Henryk de Sandomierz autorul a pierdut cu totul perspectiva istorică, punîndu-şi personajul să gîndească şi să vorbească aidoma unui contemporan, cu termeni şi categorii etice moderne [8]. Din motive similare, scriitorul J. Andrzejewski, deşi semnala şi el existenţa dublă istoriceşte a personajelor, conchidea exultant şi cam facil că *Scuturi roşii*, folosind tradiţia, rămîne o operă cu totul originală, care exprimă toate motivele, înclinaţiile şi însuşirile prozei lui Iwaszkiewicz [9]. Fără a nega unele calităţi indiscutabile ale romanului, realizate mai ales în planul ideaţiei, judecarea cărţii, fie din perspectiva unei creaţii istorice, fie din aceea a unei opere contemporane, conduce la ideea de hibrid. Romanul istoric poate fi înviorat, cum s-a mai spus, prin aluzii instructive la adresa contemporaneităţii, dar travesti-ul faptic şi cel lingvistic trebuie respectate. Altfel, planurile istorice se intervertesc, dînd naştere la incongruenţe greu de acceptat.

Neliniştea care împinge omul la acţiune constituie şi leitmotivul romanului *Vicleimul din Błędomierz* (*Pasje błędomierskie*). Spre deosebire de alte cărţi scrise mai înainte, în care găsim tratată această idee, autorul ţinteşte aici, după cum o spune într-un fel în prefaţă a ediţiei a doua din 1956, reliefarea ei într-un complex social contemporan specific epocii în care a fost elaborat romanul. Sîntem în ajunul celui de-al doilea război mondial şi umanitatea, presimţind parcă apropierea catastrofei, se agită

[6] A. Sandauer, *op. cit.* p. 80—81 ; J. Rohoziński, *op. cit.*, p. 44.

[7] W. Kubacki, *loc. cit.*, p. 192.

[8] T. Parnicki, *Un roman istoric contemporan polonez* (*Współczesna polska powieść historyczna*), „Droga", 1935, nr. 3, p. 222—223.

[9] J. Andrzejewski, *Scuturi roşii*, „Odrodzenie" („Renaşterea"), 1947, nr. 43.

în fel şi chip, din păcate fără folos. Cele mai multe dintre personajele înzestrate cu posibilităţi intelectuale se frămîntă în căutarea unui drum care să le dea sentimentul stabilităţii, al datoriei împlinite, eliberîndu-i astfel de temerile ceţoase care le asaltează conştiinţa. Limanurile pe care le întrevăd nu le aduc liniştea. Scriitorul Zamoyłło trăieşte drama convingerii că şi-a ratat viaţa, compunînd opere ce rămîn străine şi inutile oamenilor, iar poetul Kanicki se zbuciumă într-un coşmar continuu. Amîndoi semnifică şi conflictul dintre artist şi mediul apăsător, conflict care nu-şi găseşte ilustrarea corespunzătoare în planul social, deoarece în roman neînţelegerile dintre omul superior Zamoyłło şi mediu se manifestă mai mult sub forma relaţiilor familiale, iar nenorocirea lui Kanicki este generată nu de obtuzitatea celor din jur, ci de propriile angoase care-l conduc pînă la crimă. Nici unul, nici celălalt nu-şi află alinarea. Şi, pe alte planuri, nu şi-o află nici Anek, care crede că poate scăpa de gînduri, făcînd sport şi înscriindu-se la şcoala de marină, nici Pelaghia, care-şi omoară plictisul în aventuri amoroase, nici... Doar Róza pare că şi-a găsit un rost ca învăţătoare într-un colţ de provincie şi Otton, care se căsătoreşte cu fata primarului. Sînt însă fericiţi, mulţumiţi, s-au rezolvat astfel problemele vieţii lor? Nicidecum, ele vor izbucni curînd, căci lumea merge înainte.

Acestea sînt mobilurile ideatice ale romanului, care se vor exprimate nu în cadrul unei defăşurări strict epice, ci prin monografia unui fapt legat de vicleimul de la Błędomierz; reprezentaţia uneşte personajele şi le defineşte în raport direct sau indirect cu ea. Ca unitate, romanul e fisurat, autorul relatează unele părţi în foarte puţine cuvinte, nu urmăreşte sistematic personajele în episoade unitare, schimbă mereu planurile temporale, de situaţii şi psihologice. Profilurile nu se conturează limpede, sînt mai mult schiţate, cu unele sclipiri pe anume laturi. Nu e nici unul cu adevărat complex. Chiar în cazul marelui scriitor Zamoyłło, despre care, în afară de titlurile cîtorva romane şi de neliniştea dinaintea morţii, la care se adaugă cîteva date în privinţa relaţiilor cu restul familiei, nu aflăm nimic. Sînt însă locuri în care relatarea simplă întipăreşte bine tabloul social şi natural.

După apariţia romanului *Vicleimul din Błędomierz*, în proza romanescă a lui Iwaszkiewicz intervine un hiatus destul de îndelungat, provocat, se înţelege, şi de perioada războiului. Abia în 1953 va schiţa o nouă încercare, publicînd divertismentul pentru tineret *Excursie la Sandomierz* (*Wycieczna do Sandomierza*), oraş care, îndrăgit mult cu timpul, a jucat un rol important în viaţa şi creaţia autorului. În „vacanţele" pe care le-a petrecut aici aproape în fiecare an, i-au venit multe idei preţioase, dintre care unele au fost transfigurate artistic în această atmosferă propice scrisului, reconfortantă.

O revenire statornică a romanului în preocupările scriitoriceşti ale lui Iwaszkiewicz marchează trilogia *Slavă şi glorie* (*Sława i chwała*). Ideea de a concepe un vast tablou social-istoric, în care să urmărească relaxat destinele oamenilor în toată complexitatea evoluţiei lor, pe cît mai multe planuri posibil, s-a născut în timpul ocupaţiei. Primele fragmente le publică în periodicele „Nowiny Literackie" şi „Kuźnica" în

anii 1948 şi, respectiv, 1949 [10]. Vizînd proporţii ample de la început, proiectul se realizează treptat, împlinind pînă la urmă trei volume masive, care apar în anii 1956, 1958 şi 1962 la Varşovia. În presa literară din Polonia s-a observat că J. Iwaszkiewicz, în opera sa cu cea mai dezvoltată structură compoziţională, nu are o viziune epică, întrucît eşafodajul arhitectonic s-ar alcătui din elemente de proză realistă, proprii secolului al XIX-lea, alături de secvenţe de discurs filozofic, roman de aventură şi tratat publicistic, de poem descriptiv, roman epistolar şi de moravuri, de saga familiei şi proză psihologică etc [11]. Este adevărat că fabulaţia nu curge lejeră şi neîntreruptă de la un capăt la altul, că relatarea se face în toate modalităţile amintite de J. Rohoziński, dar viziunea de ansamblu se încheagă aidoma unei fresce-fluviu, indiferent dacă formal modalitatea de expunere diferă de la un moment la altul. Autorul a avut şi are dificultăţi cu derulările strict epice, dar aceasta este o problemă de compoziţie, de formă, care nu presupune neapărat şi o viziune statică.

Gîndit monumental, romanul prezintă o imagine condensată a istoriei, începînd din 1914 pînă în contemporaneitate; soarta personajelor, care provin mai ales din aristocraţia funciară, dar şi din celelalte straturi sociale, încheagă o cuprinzătoare panoramă a societăţii în acest răstimp. Primele două volume circumscriu intervalul 1914—1939, ultimul aducînd acţiunea pînă în 1947. O perioadă de timp destul de lungă, peste trei decenii, în care se consumă trei evenimente de importanţă capitală în istoria umanităţii: primul război mondial, revoluţia socialistă rusă şi al doilea război mondial. Cu toate acestea, *Slavă şi glorie* nu este nici pe departe un roman, istoric, autorul nu ţinteşte o cronică strînsă, o descripţie complexă a evenimentelor istorice. Stăruie asupra lor doar atîta cît este nevoie pentru a evidenţia implicaţiile pe care le au în psihologia şi activitatea oamenilor, deci răsfrîngerea lor în viaţa socială. *Slavă şi glorie* este un roman social, a cărui episodică se desfăşoară pe mai multe registre geografice şi temporale. Stepa nesfîrşită şi conacele idilice ale Ucrainei înaintea izbucnirii primului război mondial, Odesa învîlvorată de revoluţie, Varşovia din timpul „sanaţiei" şi al ocupaţiei germane, Spania pustiită de vîlvătaia războiului civil, localurile de petrecere din Paris, Roma şi de pe Coasta de Azur, Brazilia şi... — iată, în mare, filmul imens pe care scriitorul îl perindă cu dezinvoltură prin faţa cititorului, subjugîndu-i atenţia. Acţiunea se consumă în curgeri domoale cu insistenţe analitice de psihologii şi cadru, în ritmul vremilor de pace, prăbuşindu-se însă cu rostogoliri bolovănoase, brutale, în avalanşa războaielor, tăvălug ce nimiceşte la întîmplare oameni şi lucruri. Pe acest fundal enorm, individualitatea eroilor, foarte numeroşi, se manifestă diferit şi contradictoriu ca însăşi viaţa, raţională abia în retrospectiva desfăşurării ei. Devenirea lor în contextul intrigii repune în lumină aproape întreaga problematică a creaţiei lui Iwaszkiewicz — poezie, proză sau teatru —, pe care autorul o consideră acum din unghiurile multiple ale posibilităţilor de verificare pe care le oferă viaţa într-un cadru temporal lărgit considerabil. Înţelegînd că romanul contemporan parcurge un proces de intelectualizare accentuată [12],

[10] „Nowiny Literackie", 1948, nr. 30; „Kuźnica", 1949, nr. 15.
[11] J. Rohoziński, *op. cit.*, p. 63.
[12] J. Iwaszkiewicz, *Romanul şi proza* (*Powieść i proza*), „Życie Warszawy", 1963, nr. 93.

pe de o parte, şi avînd înclinaţii predilecte în această direcţie, pe de altă parte, scriitorul a procedat în consecinţă, grefînd pe constituţia psihologică a personajelor o mulţime de intenţii interogative, pe care le trece apoi prin filtrele convieţuirii sociale.

Ideea majoră care răzbate cu limpezime în tot romanul — valabilă, de altfel, pentru întreaga creaţie — , trimiţînd fire de legătură către toate personajele, este reprezentată prin setea niciodată satisfăcută pe deplin a omului de a cunoaşte adevărurile vieţii, de a crede în sensul pozitiv al propriilor eforturi şi de a fi fericit. În interviul acordat lui Wilhelm Mach în 1957, Iwaszkiewicz remarcă drept motive fundamentale ale operei sale „nostalgia credinţei", care promite liniştea în afara argumentelor, fără a o dovedi, şi „nostalgia cunoaşterii", care făgăduieşte satisfacţia supremă pentru lăcomia de a şti, dar care nu garantează fericirea individuală, ci, dimpotrivă, avertizează că uneori roadele ştiinţei pot dezamăgi. Să ne aducem aminte de cazul acrobatului din nuvela *Zygfryd*. Pentru cei mai mulţi dintre oameni, înţelegerea în profunzime a pîrghiilor care împing viaţa înainte şi a propriului rost în ansamblul aparent haotic al acestei complexităţi de factori este deosebit de trudnică. Sînt foarte puţini inşi în roman care ajung să priceapă resorturile adevărate ale evenimentelor şi să-şi potrivească pasul existenţei în funcţie de ele. Împlinirea deplină, implicînd fericirea, rămîne mai mult o chestiune de perspectivă optimistă în noua societate socialistă, nefiind încă demonstrată artistic prin viaţa niciunuia dintre eroii trilogiei.

Drumurile pe care oamenii „bîjbîie" în căutarea fericirii sînt felurite şi în viaţă, şi în romanul lui Iwaszkiewicz. Un exemplu semnificativ îl constituie evoluţia personajului principal, Janusz Myszyński, fiul unui moşier din Ucraina. Copilăria tristă îl interiorizase de timpuriu şi obiceiul de a căuta să se înţeleagă pe sine şi pe cei din jurul său se dezvoltă cu încetul într-o deprindere care nu-l va părăsi pînă la sfîrşitul vieţii. Ola Gołąbek spune despre el că are flacăra lăuntrică a căutătorului de adevăr, pe care s-ar putea să-l afle odată şi odată ; închis în el, nu-l iubeşte nimeni, de aceea pare pierdut şi visător. E bun şi cinstit, crede în oameni, deşi nu prea ştie bine ce sînt, şi asta îl fereşte de amărăciunea scepticismului. Doreşte ca arta să fie pentru oameni, să le spună ceva, să-i impresioneze. Respinge religia creştină, ca mod de viaţă, în favoarea unei moralităţi superioare a umanităţii şi concepe iubirea în sens tolstoian, ca fiind esenţa şi conţinutul existenţei, superioare artei. Într-un cuvînt, crede în om, într-o umanitate cu sens moral, şi în adevăr, numai că despre toate acestea nu ştie nimic. Are însă o aversiune înnăscută faţă de acţiunea care violentează curgerea calmă a vieţii ; firea-i meditativă îi determină o atitudine pasivă, caută să afle adevărul mai mult prin contemplaţie, dar viaţa înseamnă mişcare, acţiune, şi toate încercările lui de a-şi găsi mulţumirea pe această cale eşuează, învederînd, practic, falimentul atitudinii contemplative din *Conspiraţia bărbaţilor*. Acţiunile militare inutile, iubirea neîmplinită pentru Ariadna, experienţa scurtă a căsătoriei cu Sofia, preocupările agricole şi călătoriile pentru retrospectarea trecutului — toate simbolizînd modalităţi posibile de viaţă — nu-i alină căutările, adîncindu-i şi mai mult izolarea şi tristeţea, pe care, contrar lui Auclair, o socoteşte ca pe o componentă esenţială a vieţii.

Dar adevărata piatră de încercare este războiul, victorie a dispreţului uman şi a crimei, care-i spulberă şi ultimele nădejdi. Cruzimile pe care nu le poate împiedica îl ajută să-şi aprecieze retrospectiv viaţa şi să-şi înţeleagă greşeala : a participat reflexiv la toate, a vegetat fără un scop limpede, dar n-a făcut practic nimic pentru ca omenirea să evite acest impas care-i neagă esenţa superioară. De aceea, pentru a-şi ispăşi într-un fel vina, îl sfătuieşte pe Andrzej Gołąbek să lupte împotriva ocupanţilor germani, să facă ce n-a făcut el, şi acesta, deşi îi repugnă şi lui violenţa, se sacrifică, fiind convins că va rămîne în istorie în măsura în care acţiunea lui va lăsa în urmă imaginea materială a oraşului distrus de cotropitori. Justeţea revelaţiei lui Janusz o confirmă Iwaszkiewicz, plasîndu-şi eroul în mijlocul evenimentelor, al oamenilor. Ajutorul pe care-l dă partizanilor îl scapă de apăsarea înăbuşitoare a apatiei şi, pentru prima dată, stavilele neînţelegerii se îndepărtează, dezvăluindu-i perspectiva antrenantă a activităţii sociale în folosul oamenilor, al poporului său. Iată ce-i scrie nepotul său, Alo Biliński, în ajunul morţii : „Acum, în condiţiile bucuriei uciderilor generalizate, am început să simt plenitudinea vieţii. Sînt sigur că totul se va sfîrşi curînd, că lumea va răsufla eliberată de mecanismul ce naşte cruzimile, iar omul va începe să lupte pentru om. Eu am evitat lupta, voi nu trebuie s-o evitaţi [...]. Golul era în mine. Să nu te temi de viaţă, aşa fac oamenii şi poporul care nu au un trecut cucerit prin luptă. Poporul rămîne, să trăieşti cu el. După război trebuie să ne întărim iarăşi. Nu cred în stăpînii care sînt trecători. Eu am ştiut să văd faptele logic, dar am fost numai un observator somnolent şi acum sînt tentat să mă măsor cu viaţa". În noua orînduire socială, care se prefigurează în Polonia eliberată, Alo va avea toate condiţiile pentru a realiza aceste îndemnuri, întrucît a renunţat şi la prejudecata oamenilor de tip faustic, după care suferinţa înseamnă glorie. Oare suferinţa este inexorabil legată de om? Totdeauna un om va trebui să sufere pentru altul? Omenirea nu poate trăi fără asemenea glorie, are cineva dreptul să dispună de viaţa altcuiva — se întreabă Alo, şi experienţa războiului îl conduce la concluzia că gloria umanităţii nu trebuie să se realizeze în suferinţă, ci în liniştea şi fericirea colectivităţilor şi a indivizilor. Acesta este sensul major al întregului roman.

Janusz Myszyński este însă un norocos, care-şi află lumina cugetului măcar cu o clipă înaintea morţii. Viaţa ar fi prea simplă, mai ales într-o societate înlăuntrul căreia se operează prefaceri rapide şi violente, care vor naşte o nouă structură. Cele mai multe dintre personaje îşi irosesc zadarnic avînturile şi dispar înainte de a se dumiri asupra drumului pe care trebuie să-l urmeze în viaţă pentru a fi fericiţi. Este cazul compozitorului Edgar Szyller, a cărui prietenie cu Janusz aminteşte de relaţiile trainice dintre autor şi Karol Szymanowski. Înrudit ca atitudine faţă de dinamismul social, Edgar preţuieşte viaţa numai în măsura în care transmite ecouri în artă ; nu-i pasă că omenirea se zvîrcoleşte în războaie, poate să se prăbuşească totul, dar să rămînă variaţiunile lui Brahms. Ca urmare, nu-l interesează moartea nimănui, trăieşte numai prin şi pentru artă. Şi totuşi nu e fericit ; se simte strîmtorat de formele tradiţionale, dar nu e în stare să impună altele. Mai mult, în procesul creaţiei se simte singur şi meditează mereu asupra cauzelor solitarismului său. La un moment dat crede că le depistează în interesul exclusiv pentru muzica lui, care, cu multe

influențe străine, pare stranie și nu interesează pe nimeni, dar nu întreprinde nimic pentru a schimba lucrurile. Își duce povara existenței ca un geniu neînțeles și moare de ftizie în plinătatea vîrstei cu sentimentul amar că nu pricepe nimic din lumea exterioară, în care pînă și frumosul artei este efemer. Egotismul exagerat al preocupărilor, desprinderea de semeni i-au răpit liniștea, consumîndu-i viața în mod inutil.

Dar fericiți nu sînt nici Józio Royski, Antek Gołąbek sau Niewolin, care optează pentru atitudinea activă, considerînd că numai cei ce se plictisesc se refugiază în „luntrea artei". Lumea este însă plictisitoare doar pentru cei care nu știu să vadă, pentru cei care nu vor să facă nimic. Arta înseamnă budism, pasivitate, visare, iar viața nu este decît una și e păcat s-o petreci vegetînd. Acțiunea, pătrunderea în miezul vieții — iată menirea unui om adevărat, exclamă Niewolin. Arta e un lucru de prisos, impus lumii de orientalismul sentimental. Toți trei sfîrșesc ca victime; viața, pe care își propuneau s-o domine prin acțiuni, îi prăbușește unul după altul. Primii doi mor prematur în lupte la care participarea lor este mai mult sau mai puțin întîmplătoare, iar Niewolin ratează, devenind un alcoolic. Un sfîrșit asemănător au și Bronek Zloty, care piere în răscoala ghetoului varșovian, din spirit de solidaritate cu cei de același sînge, și Walery Royski, care, evoluînd spre crimă și trădarea propriului popor, este împușcat de patrioți. Cu toate că moartea lor are pricini și semnificații morale opuse, amîndoi sînt striviți de evenimentele istorice, a căror precipitare nu distinge întotdeauna între fapta eroică, prestigioasă, și mîrșăvia crimei.

Căutări zadarnice pentru realizarea unei fericiri îndelung visate reprezintă și personajele feminine ale romanului. Nestatornicia Ariadnei Tarło este izvorul propriei nenorociri. Generoasă și entuziastă, dornică de a se dărui unei activități, unor idei în care să creadă ca într-un ideal, aleargă mereu după o lumină la care nu va ajunge niciodată. Popasurile mai lungi sau mai scurte în slujba revoluției socialiste, la Odesa, în acțiunile filantropice, la Paris, sau în mănăstirea de la Roma înseamnă tot atîtea dezamăgiri. Moare călcată de un autobuz la Roma, fără a împlini ceva. Nefericite sînt, de asemenea, și Hania Wolska, bogată, dar visînd consacrarea scenică, și Elżbieta Szyller, care are bani și talent, dar trăiește cu nostalgia iubirii lui Józio Royski. Și Ola Gołąbek, lipsită de bucuria iubirii conjugale, și Ewelina Royska, înșelată în speranțele pe care și le pusese în copii, și Helenka Gołąbek, împușcată la începutul răscoalei din Varșovia...

Fiecare dintre personajele amintite simbolizează o atitudine față de viață, o problemă pe care autorul n-o rezolvă programatic, ci o lasă în seama timpului și a relațiilor sociale. L-a interesat întotdeauna „omul-problemă", nu „omul-tablou", așadar omul în perspectiva transformării sub impulsul împrejurărilor multiple, nu omul static, imuabil, ireal [13]. Peste existență apasă greu *taedium vitae*, cu începuturi în însingurarea aspirațiilor țîșnite din ființa intimă, în nestatornicia lucrurilor și în „himerele" cu care trebuie să lupte. Finalul tragic al multora sugerează și prăbușirea nobilimii din Ucraina și Polonia în procesul de restratificare socială

[13] *W. Mach discută cu J. Iwaszkiewicz* (*Z. J. Iwaskiewiczem rozmawia W. Mach*), „Nowa Kultura", Varșovia, 1957, nr. 20.

regizat de iureşul istoriei. Evoluţia lor dă în ansamblu impresia de viaţă complexă, dialectic contradictorie, a cărei dezvoltare este greu de înţeles mai ales de către individul izolat, prins în vălmăşagul întîmplărilor.

În această sinteză istorică, Iwaszkiewicz s-a străduit să încifreze în soarta eroilor semnele scurgerii ireversibile a timpului, încercînd în acelaşi timp să descopere, să intuiască sensul istoriei şi, în acest cadru evolutiv, rosturile existenţei umane. Devenirea lor, a personajelor, este însoţită într-adevăr în permanenţă de tragismul morţii şi de dramatismul despărţirilor, de amărăciunea singurătăţii şi de spulberarea nădejdilor, dar zvîcnirile optimiste ale vieţii sînt mai puternice, pornesc impetuos din profunzimi necercetate. Deosebit de elocventă, de pildă, este concluzia curajoasă a lui Janusz Myszyński de a se angaja în lupta cu viaţa. Sau patriotismul lui Alo Biliński, care vine din Anglia să contribuie la ridicarea ţării din ruină, cu tot riscul implicat de originea lui nobiliară, într-o vreme cînd contradicţiile sociale se manifestau acut. Tot aşa, scena în care un ţăran îşi ară imperturbabil pămîntul sub ploaia de bombe. Tabloul împlineşte şi expresivitatea unui simbol pe linia unor vechi tradiţii ale literaturii poloneze, care exalta statornicia ţărănimii, legătura cu ogorul, dragostea ei de ţară.

Calităţile epice ale romanului, structura închegată, dramatismul episoadelor, unitatea şi, în acelaşi timp, complexitatea personajelor, ca să nu mai vorbim de importanţa problemelor şi de vastitatea imaginii sociale, sînt însuşiri care fac din trilogia *Slavă şi glorie* una din cele mai izbutite creaţii ale lui Iwaszkiewicz. Apariţia ei a constituit un adevărat eveniment literar.

CÎTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA ROMANULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN

ADRIANA MITESCU

„Și, lăsînd la o parte *teoriile*,... Ai uitat că ai în mînă o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor... Și *niciodată*, în viața reală, n-ai fost într-atîta lume, printre atîția oameni, pe care să-i cunoști atît de bine. Cele șapte zile cît stai cu cartea (asta) în mînă, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut. Toți sînt șterși de lumea aceasta mai vie, în care trăiești acum. Și după ce ai isprăvit cartea și începi să intri în lumea reală, simți că ai venit de undeva, din o lume foarte populată și foarte vie, că te-ai întors la ai tăi cam depeizat între ei, ca după o lungă absență. Și, iarăși după ce ai isprăvit cartea aceasta, dacă iei în mînă alta, a oricărui scriitor, ți se pare săracă combinație, simți că ai de-a face cu un scrib care *scrie*". Iată cea mai sinceră mărturie care exprimă sensibilitatea fundamentală a cititorului de romane, educat la școala stabilă, armonioasă a literaturii franceze și fin prețuitor al romanului rus. Cu o asemenea profundă percepere a romanului realist și modern G. Ibrăileanu va vorbi încă din 1919 de romanul „touffu", „plin de probleme" și „documente omenești", iar cîțiva ani mai tîrziu, în celebrul său eseu *Creație și analiză* va înțelege noul roman ca un tip de „roman-problemă", cu aspecte de „dramă filozofică". Pe aceeași linie va urma și Lovinescu cu cerința sa practică, direct aplicată nevoilor literaturii noastre, ca progresul firesc al epicii să fie ilustrat de romanul citadin, de ținută intelectuală, atent la relații conflictuale și subtile analize psihologice. Deși patosul său teoretic era mai mult o reacție polemică și de gust artistic față de proza abundentă a pitorescului rural, totuși gestul rămînea necesar în epocă. Simțind nevoia eliberării din cadrele unei anecdotici simpliste, terre-à-terre, spre opere de ficțiune complicată, consacrată unor experiențe și temperamente complexe, Lovinescu crea falsa opoziție (care la vremea sa era însă menținută de programe ideologice, aplicate silit literaturii, tip sămănătorismul) a mediului citadin și mediului țărănesc, acesta din urmă fiind inadecvat unor prea fine interpretări analitice. De fapt, dincolo de motivările lui, el atrăgea atenția asupra unui sector al realității, ignorat de proza contemporană, care

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 253–263, BUCUREȘTI, 1970

prezenta totodată şi avantajul sincronizării şi pe acela al impunerii unei noi tehnici epice — *obiectivitatea* —, salt crucial faţă de povestirea impregnată de subiectivitate şi dulceaga evocare a tradiţionalismului pasiv.

Abia după ce aşa-zisul roman citadin a făcut epocă între cele două războaie mondiale, alimentînd mai multe formule stilistice — romanul realist, psihologic, al „autenticităţii" şi de „experienţă" —, s-a simţit că nu *mediul* în care se lucrează pasta epică formează centrul de interes al romancierului şi implicit al lectorului, ci condiţia umană pe care o oferă opera. Nu interesează atît dacă este vorba în cuprinsul cărţii despre ţărani sau funcţionari, ci dacă se face sensibil prezentă ecuaţia de necunoscute ale istoriei în curs de desfăşurare.

Aflat înainte de război în contact cu formulele de fantastică explorare şi inovaţie artistică : Proust, filozofia bergsoniană, fenomenologică, existenţialistă, scriitorul român face pasiune la lectură în ultimul deceniu pentru nume ca Hemingway, Faulkner, Kafka, Camus, Alain Robbe-Grillet ca reprezentant al „noului val" şi în continuare pentru Proust şi Dostoievski. Pentru această emulaţie de afecţiune livrescă pledează nu atît traducerile masive din opera acestor scriitori, cît mărturiile personale cu prilejul unor interviuri sau carnete de scriitor sau pur şi simplu încercări de exegeză critică.

Fertilitatea lecturii, mai ales dacă ne aflăm în faţa unui proces de autodescoperire prin profunzimea subtilă a afecţiunii elective, se verifică prin puterea subiectului lector de a atrage totul spre matca sa şi nu prin a evada din propriul teren spre orizontul şovăielnic şi neprevăzut al lecturilor succesive. Şi, cînd spun matca unui scriitor, înţeleg punctul său de situare, pe de o parte faţă de nivelul autohton de dezvoltare a genului şi, pe de altă parte, faţă de condiţia contemporană a romancierului. Dacă Lovinescu formula ca lege de dezvoltare a romanului dintre cele două războaie obiectivitatea şi analiza psihologică, ceea ce reprezenta un *efort* de sincronizare, cred că legea ce se poate extrage din ansamblul de fapte care alcătuiesc viaţa prozei contemporane este *necesitatea evoluţiei organice a romanului nostru*. Sincronizarea, de pildă, cu criza înregistrată de romanul francez începînd din jurul anului 1950 nu e justificată pentru literatura noastră, unde romanul, deşi a înregistrat cîteva culmi cu Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, nu s-a epuizat încă în problematica sa tradiţională şi nici nu s-a tocit ca schelărie tehnică. Aceasta mai ales nu s-a produs pentru că, datorită perioadei sale mai tîrzii de maturizare, a asimilat cu uşurinţă o mare varietate de formule stilistice, fără să cunoască o perioadă clasică de dezvoltare maximă şi inevitabilă osificare, cum este în istoria romanului francez realismul şi naturalismul cu Flaubert, Balzac, fraţii Goncourt, Zola. Mai mult, la noi a existat şi o anume relativitate în faţa formulelor epice, ele coexistînd fără opoziţie programatică în acelaşi plan al esteticului. Alături de cei ce se declarau proustieni şi care practicau mai degrabă un roman psihologic burghez, pe seama sa G. Călinescu vitaliza tardiv pentru literatura noastră o schemă romanescă balzaciană, înscriindu-se organic pe linia romanului social, gen N. Filimon, Duiliu Zamfirescu. Şi apoi, chiar şi în ultimii ani, marcaţi de o modernizare a opticii romaneşti, nu s-a făcut simţită „ideea (apariţiei) unei literaturi cu totul noi", nici a necesităţii unei „revoluţii" a romanului datorată

schimbărilor survenite „în relaţiile noastre cu universul (acestea producîndu-se) într-un mod absolut şi, fără îndoială, definitiv" (Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*). Cu atît mai puţin aceşti ani n-au fost „l'Ère du soupçon", ca „stare de spirit sofisticată atît a autorului, cît şi a cititorului" (Nathalie Sarraute, *l'Ère du soupçon. Essai sur le roman*).

Caracteristic pentru evoluţia romanului nostru nu mi se pare nici momentul apariţiei în serie a unor nume de scriitori, care s-a constituit într-o tendinţă onirică a prozei contemporane. Deşi se justifică prezenţa activă a unei proze onirice printr-o „necesitate" temporară a literaturii noastre, ca un pandant la descătuşarea lirismului şi căutarea izvoarelor primare ale poeziei, consider această producţie literară, în măsura în care nu depăşeşte o experienţă individuală, mai mult un reflex de ordin livresc. Onirismul, atunci cînd se dă drept formulă de egalizare şi expresie sintetică a unei grupări artistice, reprezintă o refulare intelectuală concretizată printr-o literatură cam devitalizată. Rămîne însă interesant, mai mult ca fenomen de psihologie a creaţiei, deşi, prin momentul apariţiei şi manifestării lui, onirismul a constituit o abatere a atenţiei vieţii literare sau în orice caz o despersare a acesteia, ceea ce a tulburat receptarea plenară şi cu întreaga capacitate afectivă şi de judecată a romanului *Moromeţii*, vol. II, de Marin Preda. Pentru că, dacă oniricii la acea dată şi încă după aceea scriu pentru un public virtual, fiind chiar în căutarea sau captarea lui prin organizarea unor mese rotunde cu caracter larg autoexplicativ, Marin Preda este un scriitor cu public cert, cucerit definitiv cu *Moromeţii*, vol. I, căruia i se rezerva o urmare aşteptată cu nerăbdare. Mai mult, romancierul, aflat la vîrsta artistică a unei echilibrate şi rodnice maturităţi, îşi reeditase un volum consistent de nuvele, cîteva de o valoare antologică, era autorul unei promiţătoare experienţe de scriitor profesionist în *Risipitorii*, tradusese cu seriozitate şi rezervă stilistică *Ciuma* lui Camus, se anunţa ca autor dramatic aplicat unui subiect de maximă promptitudine politică şi intelectuală este vorba de piesa *Martin Bormann*. În plus, interviurile sale erau cumpănite în răspunsuri fără o generozitate confesională, care e mai degrabă apanajul înaintării în vîrstă, păstrînd un anume mister asupra evoluţiei sale viitoare. Într-un fel, s-ar putea spune că, prin întreagă această apariţie publică anterioară, Marin Preda îşi regizase magistral intrarea cu *Moromeţii*, vol. II, la timpul istoric cuvenit.

Proza noastră nu duce lipsă de o varietate de temperamente şi personalităţi artistice : Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Nicolae Breban, Paul Georgescu, Al. Ivasiuc, dar fără teama exagerării putem spune că, faţă de cerinţele sociale şi intern artistice ale genului, Marin Preda este singurul scriitor organic *situat*. Prin opera sa, atîta cît a apărut pînă în momentul de faţă, autorul *Moromeţi*-lor marchează un stadiu de evoluţie internă a genului. Cîteva date ale acestei evoluţii interne a genului vor evidenţia istoric condiţiile momentului actual de dezvoltare a romanului şi legile ce se impun creaţiei practice.

Fiindcă romanul a fost introdus la noi mai tîrziu, cam în perioada următoare primului război mondial, curînd criticii încep să se întrebe, nu fără temei, „de ce nu avem roman?" (1927) (e vorba de articolul lui Mihail Ralea, un subtil sondaj sociologic, ajutat de o înţelegere brunetieristă a genurilor, în speţă a romanului). Genul se dezvoltă rapid, înre-

gistrînd momente fundamentale ale dezvoltării sale cu : *Ion* (1920), *Pădurea spînzuraților* (1922), *Răscoala* (1933), *Concert de muzică de Bach* (1927), *Întunecare* (1927), *La Medeleni* și întreaga experiență romanescă pe care o aduce Ionel Teodoreanu (1925—1927), *Uraii de curte veche* (1929), *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930), *Patul lui Procust* (1933), *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934) și, evident, conștiința de profund proustian a scriitorului, eseistului și criticului care a fost Anton Holban, *Orașul cu salcîmi* (1935) și mai ales *De două mii de ani* (1946). Totuși mai sînt glasuri bătăioase și contestatoare chiar și în 1938 : „Țară de romancieri nu sîntem încă, cu toate ambițiile, entuziasmele, eforturile și cheltuielile noastre".

Avalanșa scriitorilor care scriu în cea mai mare parte romane nu era numai o simplă modă, era o necesitate de a rotunji o literatură. Criticii interbelici — G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, M. Ralea, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu — se opresc asupra condițiilor, mai ales de ordin social, sau asupra acelora care țin de specificul dezvoltării culturii și literaturii noastre, îngreunînd apariția definitivă a romanului românesc. Prin critica lor asupra romanului, îl eliberează de subiectivism și lirism paseist, îi urmăresc etapele succesive de „emancipare", pînă va intra definitiv în categoria universală a genului.

Întreaga perioadă interbelică a romanului nostru este o perioadă fertilă de autodescoperire a genului, indiferent de formulele tehnice utilizate : „tolstoiană", „balzaciană", „dostoievskiană", „proustiană", „gidiană" (notăm totuși că experiența proustiană rămîne hotărîtoare), astfel încît scriitorii afirmați după război au avut o tradiție autohtonă foarte puternică. Aș spune chiar că epoca postbelică ar fi trebuit să fie o nouă epocă a romanului. Profesionalizarea scriitorului era integrală (se știe că Brunetière condiționa, printre altele, dezvoltarea deplină a romanului descendent din poezia epică, din epopee, de faptul că romancierul era nevoit să scrie pentru public noi cărți cu noi subiecte, ceea ce pentru el constituiau un mijloc de trai), individualitatea umană privată e mult mai pertinent afirmată, avînd un grad mare de conștientizare și răspundere în fața vieții (perioada ocupației și a războiului a creat asemenea psihologii în toate țările și literaturile Europei), iar din punct de vedere tehnic romanul românesc cucerise definitiv autonomia psihicului față de determinismul cam mecanic al mediului social.

De fapt, primul deceniu al perioadei postbelice, 1948—1959, a înregistrat cîteva creații autentice : *Desculț* (1948) de Zaharia Stancu, *Nicoară Potcoavă* (1952) de Mihail Sadoveanu, *Un om între oameni* (1953) de Camil Petrescu, *Bietul Ioanide* (1954) și *Scrinul negru* (1960) de G. Călinescu, *Moromeții* (1954) de Marin Preda, *Străinul* (1955) și *Setea* (1958) de Titus Popovici, *Groapa* (1957) de Eugen Barbu — care reiau, după cum se vede, o tematică proprie romanului antebelic. Dar, din acest lot de romancieri, Mihail Sadoveanu aparținea prin opera sa, deja închegată, unei alte perioade a istoriei literare, Camil Petrescu se stinge curînd, G. Călinescu își încheie cu aceste două romane contribuția sa de romancier, Zaharia Stancu debutează cu adevărat ca romancier, urmînd să dea mai multe romane palpitante, atractive, dar mai puțin cărți de o actualitate prestantă ; Eugen Barbu se refugiază pentru un timp, după *Șoseaua Nordului*, în preocupări de eseistică, abătîndu-se de la posibila condiție a scriitorului

de mediu specific, iar Titus Popovici părăsește literatura pentru cinematografie și nu mai dă nimic rezistent ca romancier. Marin Preda, pînă la afirmarea altor nume (N. Breban, Al. Ivasiuc) poartă astfel în continuare răspunderea dezvoltării contemporane a romanului, atît prin creația sa, cît și prin articolele de problemă lansate, dintre care citez : *Note ocazionale în favoarea romanului realist-socialist*, în „Viața românească", nr. 6, 1957, *Despre generalități și utilitatea lor* — în cadrul dezbaterii despre conflict pe marginea articolului lui V. Em. Galan, *Generalități poate utile* din „Contemporanul", 14 decembrie 1962 ca și un număr de interviuri, cum ar fi cel din „Luceafărul", 21 noiembrie 1962 și „Gazeta literară", 18 ianuarie 1968.

Interesant și unic în felul lui este destinul literar al lui Marin Preda, scriitor a cărui operă cunoaște rapide și definitive consacrări — *Morometii*, vol. I, intrînd chiar de la apariție în istoria literaturii — tocmai prin înscrierea ei organică în imediată înlănțuire cu problematica romanului social dintre cele două războaie. De atunci Preda creează, cristalizînd în mod natural, cu fiecare carte apărută, în etape ce se disting, fără perspectiva temporală a descifrării lor ulterioare, etape semnificative atît pentru propria sa evoluție de scriitor, cît și pentru aceea a genului. Opera lui Marin Preda este ilustrativă pentru ceea ce spuneam că ar fi trebuit să constituie o epocă a romanului prin excelență conflictual, etic, cu psihologii individuale eliberate de mediu, independente de un determinism social imediat și tipologic. După o perioadă dominată mai mult de critica în jurul romanului și de dezbaterea unor subiecte teoretice generale ale creației epice — despre conflict, personaj, construcție, subiect inspirat din viață, documentarea scriitorului, autorul *Morometilor*, sesizînd prompt sterilitatea unor discuții in abstracto despre Weltanschaung-ul artistului, atîta vreme cît realizarea, expresia artistică și gustul necesar perceperii estetice sînt precare sau dominate de dogmă —, proza a înregistrat o revitalizare a povestirii și nuvelei. Apar volume care restructurează pe coordonate moderne și nebănuite povestirea și mai ales aceea de mediu rural, cu o atît de puternică tradiție în literatura noastră, dintre care aș cita : *Iarna bărbaților* (1965), *Dincolo de nisipuri* (1962), *Vară buimacă* (1967) și în deosebi *Îngerul a strigat* (1968), *Opt povestiri* (1963).

Romanul însă, în ceea ce privește marcarea unor momente importante în dezvoltarea genului, întîrzie să se realizeze plenar, căci nu se face o literatură cu o singură carte mare, cum sînt *Morometii*, alături de care aș adăuga și *Intrusul*, mai ales pentru ceea ce cartea *se anunță*, ca deschidere a unei noi etape de problematică creatoare. E interesant de știut cum e determinată această problematică a romanului contemporan în cadrul raportului dintre sincronismul în literatura la modă și presiunea autohtonă a romanului nostru anterior.

Dacă proza onirică a apărut prin sincronism cu o literatură căreia îi este dragă înregistrarea labirintică a unor date accidentale de analitism psihologic — stări momentane, impresii — sau dimpotrivă, de descrieri de obiecte, cărora li se redă existența *reală* și netransfigurată de mituri anterior sedimentate prin obișnuință, cultură și educație, atunci înseamnă că sincronismul joacă în momentul de față un rol secund față de dezvoltarea organică a tradiției. Romanul românesc cunoaște o tradiție activă și e vorba mai ales de romanul social, cu problematică țărănească.

Dacă Rebreanu prin *Ion* marchează saltul esenţial al eliberării „categoriei psihice de servitutea categoriei sociale", după cum remarcă Pompiliu Constantinescu, constituind prin îmbinarea tehnicii romanului social şi psihologic o „formă de tranziţie de la genul autohton, documentar şi descriptiv, la genul pur, general omenesc, Marin Preda prin *Moromeţii* anulează definitiv perimetrul mediului, consacrînd romanul de meditaţie asupra condiţiei umane. De fapt, el anulează şi ideea de roman ţărănesc şi se înţelege că după *Moromeţii* nu se va mai putea ataca descriptiv, terre-à-terre, subiecte rurale (De idilism nici nu s-ar mai putea vorbi). Problema estetică a condiţiei exterioare de viaţă a ţăranului nu mai există pentru romanul nostru şi asta pentru că din punctul de vedere al artei nu mai există nici ţărani cu probleme sociale specifice, cum găsim de pildă în romanul american şi sud-american. Scriitorul se interesează însă de existenţa individuală intim ţărănească, ce constituie un mod distinct de înţelegere a vieţii : „Părerea mea e că un ţăran, chiar dacă ajunge doctor în filozofie, tot ţăran rămîne... (iar) concepţia lui despre lume, chiar dacă va fi un admirator avizat al lui Kant, va fi una ţărănească. Formarea unei astfel de lumi sau acestui univers uman constituie un secret al existenţei individuale şi sociale. Truda de a dezvălui acest secret, iată ideea estetică pe care am legat-o de reprezentarea existenţei ţărăneşti în proză". Personajele nu mai sînt ţărani, în sensul categoriei lor sociale, determinaţi simplist de mediu, ci individualităţi autonome, cu calităţi psihologice general umane. Aşa se face că lucrările sale, diferite ca subiect şi localizare a acţiunii, *Moromeţii*, vol. I—II, *Martin Bormann*, *Intrusul*, *Friguri*, se circumscriu unei constante preocupări de a răspunde asupra responsabilităţii, în faţa istoriei, a validităţii fenomenului de dispariţie a unei civilizaţii în ansamblul sistemului industrial, asupra naşterii propriu-zise a unei alte lumi, a unei alte vieţi şi asupra profundei responsabilităţi a individualităţii solicitată de evenimente. În subsidiar, deşi poate involuntar, creaţia lui Marin Preda este polemică faţă de problematica specifică romanului social autohton, început cu Nicolae Filimon, continuat cu Duiliu Zamfirescu, Delavrancea, Vlahuţă şi sfîrşind cu Ion Marin Sadoveanu, roman care înregistra ciclica evoluţie a societăţii româneşti,faţă de care individualitatea se definea fie prin adaptare şi parvenitism,fie prin dezadaptare şi izolare învinsă. Eroul tipic fixat de proza românească este „un simbol social" (P. Constantinescu, *Consideraţii asupra romanului românesc*, 1927), ilustrat succesiv de scriitori diferiţi ca temperament artistic, gust şi talent, cum ar fi Eminescu în *Sărmanul Dionis* şi *Toma Nour*, Vlahuţă în *Dan*, Delavrancea, Brătescu-Voineşti, Slavici, cu excepţionala *Mara*, Gala Galaction.

Romanul interbelic cunoaşte însă afirmarea explozivă a individualităţii autonome caracteristice (vezi personajele lui Anton Holban sau Gib Mihăescu), chiar dacă e dublată, dar niciodată dominată de condiţia ei de individualitate tipică (vezi Iancu Urmatecu, Lică Trubadurul, Ada Razu, Stănică Raţiu, Costache Giurgiuveanu). Interesează din ce în ce mai mult fondul bogat, variat, inedit, surprinzător, independent al individualităţii, capacitatea sa de liber arbitru în raport cu circumstanţa şi nu cuantumul personal, neglijabil în faţa preocupării de a reliefa sufletul colectiv, absoarberea şi realizarea perfect omogenă a notelor psihologice ale unei clase sociale. Acest din urmă stadiu se observă în romanele lui

Duiliu Zamfirescu. Rebreanu, cum s-a observat, sintetiza în *Ion* tipicul social nu individualitatea, dar forțat și chiar naiv pentru percepția estetică contemporană, pentru că romanul ne obligă să acceptăm un Homo Fictus verist. Să nu uităm că scriitorul povestea cutremurat scena, de altfel lipsită de sens artistic, declanșatoare de conflict dramatic și profunzimi psihologice, a țăranului pe care l-a văzut aplecîndu-se în genunchi și sărutînd pămîntul. Individualitatea complet degajată de mediu — iată condiția optimă a personajului de roman. „Cînd fiecare din noi, fără să aibă cine știe ce rol de celebritate în stat, va fi în satul său, în familie, la moșia sau în simplul său apartament o personalitate cu viață sufletească autonomă, cu propriile sale probleme de conștiință, cu caracteristicul visurilor și aspirațiilor sale bine delimitate, atunci romanul va fi o realitate" — spunea M. Ralea în 1927. Moromete, personaj din seria romanelor țărănești, care inițial apare într-un context social pregnant, determinat de un „timp răbdător cu oamenii", reprezintă, față de punctul de vedere exprimat mai sus, realizarea ideală, adecvată nivelului actual de evoluție a romanului nostru. Spiritul moromețean nu e o determinare cauzală a mediului rural, iar criticii au mers chiar la comparații foarte sonore, vorbind de spiritul său donchișotist, nastratinesc, iar din literatura noastră amintind de Moș Nichifor Coțcariul. Excepționala individualitate a personajului reactualizează, într-un moment de degringoladă, cel puțin teoretică, a romanului, ideea de „creație" romanescă și de tip al romancierului creator, utilizînd, evident, sensul pe care G. Ibrăileanu îl conferă termenului în articolul *Creație și analiză* (*Note pe marginea unor cărți*). Menținerea acestei distincții, și, mai mult, utilizarea încă a unuia dintre termenii puși în circulație în urmă cu patru decenii de criticul „Vieții românești", ar părea anacronică după cele cîteva experiențe hotărîtoare survenite în viața genului ca atare — romanul. Schimbările de ordin tehnic, ca binecunoscuta eliminare a autorului omniscient în favoarea personajului, apariția monologului interior, plonjarea cititorului fără medierea autorului în universul interior, unic, obsesiv, semiconștient al personajului, și el ales de cele mai multe ori cu o constituție confuză, derutantă, dispariția anecdotei epice și a destinului unitar, trainic, al unui erou definit printr-o suită de evenimente greu de explicat în ordinea lor labirintică și personaje care se abat și ele de la orice tentativă rațională a explicațiilor cauzale, sînt edificatoare pe planul evoluției romanului ca gen. Proust, Joyce, Kafka, iată trinitatea care a adus istoriei romanului momentele sale cruciale de inovație absolută. Diferitele etape naționale ale romanului modern, romanul american, noul roman francez, vor propaga sugestiile stilistice sau de intimă știință a ficțiunii, îmbogățind aspectele de „metamorfoză" ale genului.

Evident, romanul nostru beneficiază de asemenea sugestii stilistice, dar, așa cum am arătat, el are toate condițiile să dezvolte încă etape peste care a trecut mai rapid în momentul apariției și consacrării autohtone. Romanul de creație presupune mai multă maturitate literară. Dar la noi, în momentul cînd a început să se cultive romanul, într-o literatură cam idilică, cu abuz confesional, subiectivist sau gazetăresc, cu înșiruire de fapte, înaintea „creației" și a obiectivării, scriitorii au simțit urgent absența analizei. „Ceea ce lipsește prozatorilor noștri e psihologismul" —

spunea și Ibrăileanu, accentuînd valoarea introspecției, nu a subiectivismului identificat cu „atitudinea afectivă față de propriu-i suflet". Pe aceleași urme merge și E. Lovinescu în formulările sale de diagnosticare a prozei contemporane. Așadar, înaintea romanului de creație, literatura noastră a cunoscut romanul de introspecție și analiză. Creația e superioară analizei și ea rămîne dincolo de anumite schimbări de ordin tehnic sau de optică artistică, o caracteristică a genului romanesc.

Interesant de observat felul în care romanul de creație contemporan, exemplificat de opera lui Marin Preda, ține seama de ultimele experiențe epice ale secolului. Autorul *Moromeți*-lor, prin excelență un tip de romancier creator, își pune stringent problema povestitorului, care ține în mare măsură de o înțelegere contemporană a autorului și personajului prezentat.

Discutînd despre această temă a povestitorului ce lipsește încă *Moromeți-lor* și care va apărea poate mai tîrziu în alte romane, cele anterioare fiind astfel încadrate într-o concepție unitară, superioară aceleia exprimată la nivelul fiecărei cărți în parte, Marin Preda notează o reflecție valabilă : „Uneori nu se poate scrie fără o gîndire asupra temei povestitorului, chiar dacă aceasta e o gravă eroare". Este aceasta poate concluzia propriei sale meditații în jurul instrumentelor meseriei sale și a manifestărilor teoretice ale „noului val", de o importanță revoluționară în ceea ce privește metafizica genului, deși creațiile practice sînt minore lucidității lor artistice. G. Călinescu, de asemenea un romancier creator, deși nu se oprește asupra condiției povestitorului, a autorului, ci mai mult asupra personajului, își definește de fapt poziția de observator balzacian al faptelor ce devin insigne ale eroilor.

Dacă ar fi să răspundem la întrebarea încotro se îndreaptă romanul nostru contemporan, întrebare care plutește în aer, cu un sentiment de insatisfacție că totuși romanul nostru așteaptă încă o carte mare, orientativă ca o stea polară, am răspunde că, în orice caz, spre romanul de *creație*. Marin Preda, reprezentînd un asemenea roman, spunea de curînd, cu o înțelegere solidă proprie scriitorului tip secolul al XIX-lea și cu o absolută încredere în *faptele de viață* semnificative, că romanul românesc contemporan se bucură încă, în ceea ce privește problemele acute de criză ale genului, provenite de schimbarea calitativă a raportului artist-public, „de un fel de protecție vamală". „Vreau să spun, de ce nu asistăm la o adevărată înflorire a acestui gen literar, atît de tare legat de istorie?" Notăm întrebarea ca importantă pentru scriitor, pentru modul lui de gîndire. Cauzele nonrealizării plenare a romanului de creație exact în momentul în care condițiile exterioare, cele sociale, și cele interioare, ale genului, îl favorizau trebuie căutate în domeniul mai dificil al procesului de creație, de circulație a ideilor artistice și al progresului artistic. O explicație ar fi poate faptul că anumite teme fundamentale, majore, ce dezbat conflicte specifice legate de istoria contemporană, au fost compromise, ratate mai binezis de scriitorii cu o rea conștiință estetică și chiar și de criticii cu o defectuoasă și dogmatică percepție estetică. Lucid ca întotdeauna în interviurile sale, autorul *Moromeți-lor* exprimă și această atitudine simptomatică pentru literatură în curs (vezi interviul său din „Gazeta literară" din 18 ianuarie 1968).

În tot ce scrie și gîndește, Marin Preda creează evolutiv, pornind de la o origine, ajungînd la o dezvoltare plenară și la un final sintetic

şi concluziv. Această cristalizare organic evolutivă se poate observa la diverse nivele. Fiind un scriitor aplicat spre descifrarea sensurilor actuale ale realităţii, operaţie care necesită trecerea timpului pentru consumarea evenimentelor şi desprinderea concluziei, Marin Preda vorbea încă de la începutul meseriei sale de absoluta obligaţie a scriitorului *actual* de „a descoperi practic, în creaţie, *originea* problemelor actuale. Scriitorul, ca şi constructorul, refuză să construiască pe un teren care ameninţă pilonii. Originea evenimentelor de presantă actualitate istorică dezbătută în *Moromeţii* II, cînd evenimentele „pline de viclenie" evoluează ca printr-o spărtură care nu mai putea fi dreasă, se afla în viaţa în aparenţă fără conflicte mari, consumată cu puţin înaintea celui de-al doilea război mondial, cînd „se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii". Întreg acest proces de dispariţie a unui mod de viaţă şi de economie specific ţărănesc are ca pandant individualitatea puternică a lui Moromete, care se supune legilor inevitabile ale maximei vitalităţi, decăderii treptate şi morţii.

Dacă ciclul evolutiv este complet în *Moromeţii*, I şi II, în *Intrusul*, scriitorul se opreşte asupra unui singur moment — începutul, originea creaţiei, păstrînd acelaşi subtil paralelism dintre celula vitală individuală şi cea colectivă. Călin, personajul principal al romanului, e un tînăr nefalsificat de gîndire nenaturală, care se formează pe sine în contextul construirii însăşi a vieţii unui oraş şi care trăieşte pentru un scurt timp o experienţă de înstrăinare faţă de mecanica acestuia, abia montată şi pusă în mişcare. *Intrusul* este din acest punct de vedere un dublu Bildungsroman — al eroului, pe de o parte, şi al colectivităţii oraşului, pe de altă parte. Paralela e admirabil surprinsă, prin ridicarea la suprafaţă a trăsăturilor specifice procesului de creare şi creştere a vieţii. Călin, de pildă, e un băiat cu judecată curată şi cu sufletul bun, dar lipsit de apărare, asistînd la început distrat la discuţia celor care îi hotărau locul ce trebuia să-l ocupe în mecanismul societăţii de mîine. El pleacă la construirea oraşului de lîngă munte ca într-un vis, fascinat de cuvintele inginerului Dan, cu o exaltare nativă, apriorică evenimentelor, pe care o avea şi Niculaie, care declara triumfător şi sigur de sine „Cine o să vie cu o religie nouă — convins fiind că omul are nevoie de o nouă religie a binelui şi a răului, fiindcă răul din icoane nu-l mai sperie, iar de bine a ajuns să rînjească drăceşte cînd îi aduci aminte de el — mă duc după el şi voi fi primul apostol". Plin de candoarea lui de băietan îndrăgostit de înălţimi şi de apusuri de soare, aşteaptă cu inocenţă de copil să-i vină ceasul cel mare, ca să se arunce în viaţă. Transcriu un fragment pentru virtuţile de frăgezime a efectelor, mai rare în epica lui Marin Preda. „Ce era?... Nici astăzi nu pot să spun, fiindcă după cum nu era de văzut, nu este nici de gîndit... Era o lumină undeva în spatele unei case, în spatele unui zid plin de viţă agăţătoare, la fel de singur şi de părăsit ca şi aceste acoperişuri nesfîrşite şi cînd mi-au căzut ochii pe această lumină uitată acolo parcă de cineva din ceruri, o fiinţă misterioasă, din nou mi-am simţit bătaia inimii, de astă dată dulce şi blîndă, duioasă ca un plîns neauzit al unui copil într-un leagăn, cînd numai chipul lui mic se strînge şi din gît suferinţa lui nu scoate decît un sunet care nu ştii ce e, fiindcă seamănă şi cu cel pe care îl scoate el cînd se simte bine, care topeşte deodată totul în tine şi te face să simţi că acel copil eşti tot tu, dar care ştii, şi plînsul lui intră în tine ca al tău. Tot aşa am simţit şi

eu în clipa aceea lungă, cum intră în mine această lumină, o dată cu gîndul că eu sînt lumina aceea şi că trebuie să mă duc să o iau. Şi am făcut o mişcare atît de bruscă să mă ridic, că meşterul mi-a povestit mai tîrziu că a îngheţat, că adică nu mi-am dat seama unde eram şi am făcut o mişcare de ridicare ca pe pămînt, uitînd că aceeaşi mişcare acolo sus pe clopotniţă, pe vîrful cel mai înclinat, la care lucrasem eu pînă atunci, putea să mă ducă de-a berbeleacul". Aceeaşi fragilitate şi, mai ales, aceeaşi veselie strălucitoare şi ireală o are şi oraşul nou construit. Impresia era de năuceală, culorile erau prea transparente : vernil, roz, gălbui, zidurile prea subţiri, locuitorii, numai fete şi băieţi în jur de nouăsprezece, douăzeci şi cinci de ani. Lipseau bătrînii, arterele de circulaţie şi chiar străzile tradiţionale statornicite : drumul la pîine, la cinematograf, în centru care dau parcă soliditate şi certitudine vieţii într-un oraş. Şi nu numai atît, e apoi impresia copleşitoare a delicatei înfiripări a comunităţii spirituale a oraşului. Opinia publică nu şi-a format încă nişte legi stabile de referinţă, e dominată de starea haotică a increatului. Fără trecut, fără amintiri, fără evenimente afective colective care să-i dea criteriile de atitudine şi normele de judecată, oraşul are nevoie de eroi, de legende, de jertfe memorabile. Viaţa aflată în starea iniţială de formare şi ordine creează în mod inevitabil nişte victime naturale. Călin este o astfel de victimă, un intrus, fără nimic tragic însă, aşa cum a plăcut unor critici să interpreteze, eroul rămînînd o fiinţă necesar recuperabilă vieţii. De al fel, finalul anecdotic al cărţii pledează tocmai pentru o asemenea înţelegere. În întreg procesul de formare şi închegare a vieţii colective a oraşului, Călin e un accident, eliminat fără urmă de părere de rău. Actul, inutil şi neraţional, de a salva de la moarte un beţivan oarecare, cu preţul desfigurării sale, e respins fără drept de apel de opinia publică avidă de eroi, de legende, de inedit, de spectacol, în care să se recunoască sau, dimpotrivă, pe care să le sancţioneze cu brutalitate şi respingere. Scriitorul observă această cruzime primară, necesară acestui stadiu iniţial de constituire a unei celule vitale — în speţă — noul oraş.

Am insistat mai mult asupra ultimului roman al scriitorului pentru că acesta scoate mai pregnant în evidenţă, într-un text foarte concentrat, specificul vocaţiei şi predilecţiei sale de romancier *creator*, atent la ansamblul de fapte conexionale ale realităţii şi comportamentele personajelor. Romanul de creaţie la Preda e un gen de roman parabolic, epica sa vizînd mereu ideea configuratoare unică în planul istoriei, al societăţii şi al experienţei umane. Personajele sale, Moromete, Niculaie, Călin Surupăceanu sînt şi ele simboluri complexe ale acestor trei planuri. Tripla semnificaţie urmărită de romancier e tradusă compoziţional prin utilizarea tehnicii contrapunctului, prezent atît la nivelul general al înlănţuirii episoadelor, cît şi la acela al dialogului, şi mai ales a dialogului interior, care aminteşte de tehnica unui subtil analist ca Italo Svevo.

Evident, a discuta despre vitalitatea romanului de creaţie ca manifestare legitimă a unei tendinţe interioare a genului, şi asta într-un moment cînd literatura e solicitată pentru capacitatea de generalizată şi simbolică prezenţă istorică, este o problemă teoretică cu valabilitate numai pentru stadiul în care se află romanul nostru contemporan.

Poate aceasta reprezintă nota noastră specifică în ansamblul literar sincronic, alături de producţia epică a altor literaturi saturate de roman. Nici la noi, după cum am observat, romanul de creaţie nu este atotcuprinzător şi mai ales nu exclude afirmarea viguroasă a nuvelei şi povestirii, a prozei lirice şi de notaţie alambicată, confuză, a experienţei. Dar în perspectiva evoluţiei specifice a romanului autohton, dominată iniţial de efortul de sincronizare, romanul de creaţie — roman social şi al condiţiei umane — reprezintă produsul local contemporan al genului. Opera lui Marin Preda, opera unitară de romancier, atît prin ceea ce imaginează artistic, cît şi prin tot ceea ce gîndeşte asupra meseriei sale de scriitor aplicat istoriei actuale, este realizarea tendinţei organice de evoluţie a genului, sincronizarea fiind pentru el aderarea la conştiinţa scriitorului de secol XX, care a cunoscut războiul şi care posedă într-un grad ascuţit sentimentul responsabilităţii în faţa istoriei.

Astfel, chiar conţinutul termenului de sincronizare cunoaşte sensibile schimbări. Nu mai e vorba, ca în perioada interbelică, de o sincronizare materială, de pildă — introducerea unui gen nou, romanul, cultivarea lui abundentă dintr-un sentiment al absenţei unei valori a literaturii naţionale. Luciditatea în ceea ce priveşte înţelegerea condiţiei actuale a scriitorului, în accepţia sa categorială, iată coeficientul necesar sincronizării pentru momentul de faţă al literaturii. În acest fel, *presiunea internă* a evoluţiei tradiţionale a genurilor, în speţă a romanului, este determinantă. Aşa se face că romanul de creaţie, ca etapă insuficient dezvoltată la noi, îşi revendică dreptul de afirmare şi necesară impunere în momente în care istoria traversează epoci de transformări şi schimbări calitative. Aşa a fost perioada de după război, a creării socialismului. Abordarea romanului de creaţie echivalează astfel cu cea mai deplină mărturie a actualităţii şi responsabilităţii scriitorului.

„SPAȚIUL LITERAR" ÎN UNIVERSUL UMAN
— MAURICE BLANCHOT —

MARIN BUCUR

În critica literară franceză post-belică, Maurice Blanchot ocupă astăzi unul din locurile de mare autoritate, necontestate și necombinate cu publicitatea gazetărească și cu moda „direcțiilor" moderne. De formație filozofică, Maurice Blanchot face din discutarea critică a operei de artă o modalitate de expresie nouă, o formă de căutare a absolutului, de conceptualizare prin estetic. Critica, în viziunea ei tradițională, cu toate reușitele obținute în ultimul secol, prin Maurice Blanchot a fost depășită, devenind anacronică în contextul unei arte noi care, după Hölderlin, Mallarmé și Rilke necesita o restructurare de conținut și de metodă pentru a putea obține un dialog real cu capodopera modernă. Cum Braque, Chagall și Picasso nu pot fi interpretați cu procedeele și viziunea estetică a criticii impresioniste care le-a precedat, tot așa în cazul operelor beletristice care au restructurat o viziune artistică despre lume se reclama o critică care să aibă o aparatură teoretică și comprehensiune dialectică, apte să poată stabili o cale de înțelegere corespunzătoare. În scrierile sale, precum : *Faux Pas* (1943), *Lautréamont et Sade* (1949), *La Part du Feu* (1949), *l'Espace littéraire* (1955), *le Livre à venir* (1959), Maurice Blanchot, de fapt, nu mai face critică în accepția clasică, ci o filozofie a cunoașterii, a genezii și a finalității operei literare. Structurat pe dialectica hegheliană din *Fenomenologia spiritului*, printr-o perspectivă a filozofiei lui Heidegger, Blanchot supune opera unui rar spectacol de speculație dialectică a antinomiilor, a contradicțiilor de spirit care îi dau durata în timp. Opera de artă intră într-un joc virtual al paradoxurilor dialectice, ca într-un poem filozofic al unui desăvîrșit stilist francez. Ea trece pe rînd de la afirmație la negație, de la etern la neant, de la viață la moarte, de la imediat la abstract, refăcînd întregul circuit posibil al devenirilor. Există la Maurice Blanchot o fascinantă punere în scenă a dialecticii interioare a operei de artă, o rotire a ei pe un circuit propriu, într-un complex fenomenal, în căutarea absolutului.

La Maurice Blanchot schelăria dialectică a operei de artă intră într-o formulă pasionantă de geneză. Opera de artă este o creație umană unică, forma și conținutul determinat de sine. Totul în luptă cu desăvîrșirea, cu

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 265–272, BUCUREȘTI, 1970

obiectivizarea, cu ieşirea din subiectiv, cu rătăcirea spre punctul ei de maximă devenire. „Exerciţiul este al spiritului, puritatea spiritului, punctul pur în care conştiinţa devine o putere reală, închizînd în limitele sale stricte infinitul combinaţiilor sale şi întinderea manoperelor sale". Arta ajunsă aici şi-a atins rangul : „la maîtrisse de l'esprit". Opera de artă este o desăvîrşire a determinatului prin indeterminant, în care „l'esprit devient la certitude d'un forme réalisée, devient ce corps qui est la forme et cette belle forme qui est un beau corps. L'œuvre est l'esprit, et l'esprit est le passage, en l'œuvre, de la suprême indétermination à l'extrême déterminé. Passage unique qui n'est réel que dans l'œuvre, laquelle n'est jamais réelle, jamais achévée". Scrisul a devenit o formă de eliberare, de regăsire, de reechilibrare, de dispariţie calmă în zidirea operei. Poetul nu există decît în faţa poemului, adică în faţa artei. E nevoie de o condiţie de poet pentru a fi apt să scrii poemul. Opera este experienţa de legare de absolut şi de intrare în absolut. Cînd Blanchot afirmă à propos de Kafka şi de menirea sa de a exista numai prin scris că opera de artă este o formă de moarte a scriitorului, citînd cuvintele sale (Écrire pour pouvoir mourir — Mourir pour pouvoir écrire), nu este o afirmaţie dezastruoasă şi apocaliptică decît la o privire superficială. Bineînţeles, Blanchot este cel dintîi care nu agrează imaginea operei triumfătoare faţă de moarte, a ideii unei idolatrii de fiinţe slabe care se hrănesc cu statui şi a unei „eternităţi leneşe de idoli". Visurile de eternitate şi de glorie sînt meschine. Profundul gest în creaţie este de a schimba şi a dispare „pour coopérer à la transformation universelle". Relaţia cu moartea a creatorului este o relaţie a detaşării, a ieşirii din sine, a anulării sale prin opera care trăieşte prin sine, a contopirii cu absolutul. Prin moarte, prin ardere, creatorul, omul există, fiind prin a nu fi.

Opera de artă este un act de dăruire, de sacrificiu uman voluntar, un act de voinţă, un act de libertate. Creaţia fiind libertate, este o căutare de absolut. Opera se crează în această tensiune a spiritului, refractînd „neliniştea propriei sale esenţe". Maurice Blanchot, ridicînd condiţia operei la o stare supremă de întrebare, n-a negat posibilitatea sa unică de a transporta sufletul nostru în absolut. Unii comentatori văd în Blanchot un negativist şi un sumbru. Or, demonstraţia sa nu este imn funebru, şi opera de artă nu este un act din afara umanităţii. Dimpotrivă, ea nu există pur şi simplu, ci este dată cu o putere de sine care salvează umanitatea, pentru că i-a salvat spiritul în cea mai capitală realizare a sa. Nici o formă de activitate omenească n-o poate suplini şi prin aceasta nici s-o concureze, fiind împlinirea sa totală pînă la stadiul de transluciditate. Realul nu s-a anulat, ci din el a rămas esenţa. Creaţia înseamnă detaşare de obiect, trecere calitativă de la „lume" la artă. Ajunsă în sfera idealităţii, opera de artă se află în „negarea" realului prin ireal, adică în saltul de la realitate la imagine. Aici Blanchot defineşte arta ca exprimînd „liniştea lumii, liniştea sau neutralizarea a ceea ce există uzual şi actual în lume, după cum imaginea este absenţa obiectului". Atins acest punct suprem, cuvintele s-au curăţat de înţelesurile lor comune, învelişurile semantice greoaie s-au îndepărtat. Atunci limbajul a rămas umbra cuvîntului de odinioară, un limbaj imaginar şi neutru, „acela în care nimeni nu vorbeşte, murmură neîncetat şi interminabil, căruia trebuie să-i impui liniştea, în fine, să-l poţi asculta". Limbajul se desăvîr-

șește, dar și dispare. În creație el nu mai este el însuși, ci aparența a ceea ce a dispărut, a obiectului invocat. Este deci imaginarul, neîntreruptul și interminabilul. Acest punct este ambiguitatea. Cuvîntul a redevenit esența. Nu mai vorbește Mallarmé, ci cuvîntul. El e subiect, e ființa cea vie. Această construcție puternică — dar formală — a limbajului ar fi *opera*. Cuvîntul a ajuns, cum spune Malraux, „vocea liniștii”, graiul zonei de sus, de unde se contemplă prin idee și unde contigentul și-a oprit imixtiunea. Opera de artă este o desăvîrșire și împlinire, însă prin aceasta ea nu stă pironită trufaș pe vîrful timpului. Învingătoare pînă la punctul maxim, ea este învinsă tocmai de etern. Existînd, ea nu există, durînd, ea moare. Ambiguitatea condiției operei de artă nu constă în neînțelegerea semantică a cuvîntului, ci în dialectica hegheliană a existenței și nonexistenței, a afirmării și a negării. *C'est* este *Evrika* creației, dar nu intangibilul. Eternitatea nu se compune dintr-o infinitate de asemenea acte de prezență, din alei de capodopere. Acest *C'est*, certificat al operei de artă, are din capul locului eternitatea și neantul în sine.

Starea de moarte este o stare voluntară de trăire, dincolo de certitudinea dată, în certitudinea aspirată. Moartea este în detașarea spiritului de sine însuși, „dezvoltarea însăși a spiritului”. Pornind de la un poem mallarméian, Blanchot restructurează semnificația *nopții* și a *miezului de noapte* ca forme de întregire a aventurii magice a creatorului. Noaptea înseamnă sfîrșitul, recîștigarea liniștii, prezentul contemplat, după ce el a fost trăit. E simbolul operei, ca în Albert Dürer. Un timp în care prezentul a rămas în urmă, pentru a naște eternitatea. Nu absența este proslăvită, ci conștiința care se contemplă pe sine, starea de luciditate. „Noaptea”, creației înseamnă nu domnia imobilului, a „neîntreruptului” și a intermitentului, numai atitudinea morții împlinite, ci „eternul amețitor de a muri“ adică de a crea. Opera de artă rămîne mereu o proiectare a ceea ce este dincolo de noi. Ea nu este autobiografie, memoriu și proces-verbal. Ca în Rilke, opera este nu a mea, ci a aspirației mele, a căutării dincolo de imediat și de condițional. Opera ne depășește. Supraviețuirea ei nu iese ca o reacție dintr-o condiție secundară pe lîngă artist. Maurice Blanchot privește opera ca o învingere a limitelor, ca o negare a existenței auxiliare, printr-o existență proprie. Ea înfrînge neantul, golul, îl poate reține, îl susține, îl modelează. „Noi trebuie să fim modelatorii (neantului) și poeții morții noastre”. Trebuie să lucrăm în veșnica noastră moarte, modelînd nu clipa, ci spațiul care ne-a adus și care ne lasă. Moartea asociată operei depășește forma comună de comentariu. Ea este marea conștiință de sine a existenței, o durată a vieții, o ascedare către etern, degajare de sine prin coborîrea în profunzimea existenței. „Prin conversiune, spune Blanchot, totul s-a îndreptat către interior”. Aceasta înseamnă că însiși noi ne îndreptăm, dar că noi îndreptăm totul, toate lucrurile la care noi luăm parte. Acesta e faptul esențial. Omul este legat de lucruri, se află în mijlocul lor, și dacă el renunță la activitatea sa creatoare și reprezentativă, dacă se retrage în el însuși, aceasta nu este pentru a se debarasa de tot ce nu este al său, umilele și caducele realități, ci pentru a le lua cu el, pentru a le face să participe împreună cu el la acest proces de interiorizare”...

Creaţia este o revenire la geneză, la idee. Ea este salvarea noastră. Omului îi este hărăzită această operă de refugiu în eternitate. Fiecare om, spune Blanchot, este chemat să reînceapă misiunea lui Noe.

Creatorul n-a refuzat universul său pentru a voi să plece în timp. El îşi încarcă pe corabia sa propriul prezent, dar un prezent pe care îl transfigurează pînă ce obţine esenţele. Absenţa din prezent este o etapă de destindere şi de ieşire, pe deasupra a ceea ce este uzură şi măcinare cotidiană. Poemul s-a atins atunci cînd vizibilul s-a transformat în invizibil, cînd eu ca subiect am dispărut în afara mea, cînd apare *cuvîntul*. El posedă mirajul distanţării, ieşirii şi abandonării mele. Acesta este spaţiul poemului, spaţiul orfic. Poezia s-a realizat atunci cînd s-a dobîndit starea de eter. Cuvîntul a dispărut în momentul în care l-am spus. A rămas *limbajul*, care este „profunda inocenţă a inimii omeneşti, prin care aceasta este în putere să descrie, în căderea ei irezistibilă pînă la ruină, o linie pură". Trecerea de la real la ireal, de la imaginar la invizibil, de la particular la general, implică o combustie, un sacrificiu. Maurice Blanchot diseacă această aventură nobilă a operei în „marea ei trecere", ca o linie şi de lumină dar şi de stingere, ca un act de a depăşi timpul nostru, limita strîmtă ce ni s-a dat de către destin. În această moarte, la care consimţim, fiinţa noastră dispărînd, a învins moartea cotidiană, a scăpat de moarte. A muri, înseamnă astfel, „a cufunda totul din timp şi a face din timp un tot, este un extaz al timpului". Demonstraţia lui Maurice Blanchot este un poem al naşterii şi al metamorfozelor creaţiei, pînă ce ea devine stare de imponderabilitate. Arta porneşte de la lucruri, spune el, dar nu ca obiecte de consum ordonate şi catalogate. Punctul ei de plecare este refuzul de a accepta să aleagă. Nu se alege între frumos şi urît. Arta ar fi trădată. Poetul rămîne un organ al totalului, permiţînd tuturor accesul la viziune şi, în intervalul viziunii, la transfigurare. Fiecare lucru devine pentru el „numai un spaţiu, o posibilitate şi mie îmi revine sarcina să-l umplu perfect sau imperfect". El vede în lucruri „profunzimea imediatului şi a indeterminatului", iar ceea ce numeşte punct de plecare este apropierea de acest punct în care nimic nu începe, este un început infinit. Nu fuga de realitate ci o realitate adusă în starea de luciditate, de cristalizare maximă, cînd cuvîntul a redevenit cuvînt, cînd se contemplă şi cînd creatorul zidindu-se pe el a triumfat asupra existenţei efemere, intrînd în Eternitate — moarte şi înviere veşnică, nu zona unde florile nu se usucă niciodată. Spaţiul orfic apare în viziunea lui Blanchot nu ca un refugiu din noi sau ca un dispreţ pentru noi înşine, ca un spaţiu extra- sau suprauman. Ieşirea din mine însumi nu mă înstrăinează de mine atîta încît să nu mă mai recunosc. Faptul că nu eu vorbesc, ci vorbeşte acum *cuvîntul*, nu m-a alterat ci mi-a devenit reprezentativ, a devenit legămînt cu eternul. Orfeu, după Blanchot, comentîndu-l pe Rilke, este cîntecul-formă de durată şi formă de negaţie. „A vorbi poetic şi a dispare aparţin profunzimii aceleiaşi mişcări". Orfeu este un fel de Sisif al concepţiei lui Blanchot. Orfeu căuta originea cîntecului, se identifică cu puterea care îl macină; el nu vorbeşte decît cînd simte apropierea morţii; despărţirea şterge în el falsa atitudine a existenţei sale, îi omoară orice speranţă, din momentul în care nu mai are decît cîntecul, elegia. El simbolizează singurul adevăr şi rămîne singura speranţă, acolo unde a dispărut orice putinţă. Poemul, poezia, este deci raportul omului cu

totul din afara lui. „Poemul — și în el poetul — este această intimitate deschisă către lume, expusă fără rezervă existenței, este lumea, lucrurile și ființa transformate într-una în interior, este intimitatea acestei transformări, mișcare aparent liniștită și dulce, dar care e foarte periculoasă, pentru că cuvîntul atunci cînd atinge intimitatea cea mai profundă, nu numai că încearcă să se debaraseze de orice garanție exterioară, dar se și pune în pericol pe el și se conduce către un punct în care nimic nu poate fi spus, făcut, unde fără încetare totul reîncepe și unde a dispare este o sarcină fără sfîrșit”.

Poemul este starea de extaz asupra universului, de viziune a absolutului, cu puterea magică de a face din eternitate o stare intimă. Cu ajutorul artei, Orfeu coboară la Euridice. Ea sparge noaptea, destinul. Euridice este punctul extrem pe care îl poate atinge arta, dar care prin atingere este mortal. Orfeu are puterea artei de a ajunge pînă acolo. Este esența. Orfeu a putut totul, în afară de a privi soarele. Apropierea îl îndepărtează. Orfeu este cîntecul. El nu există decît cîntînd. Viața sa nu iese din cîntec. Toată puterea lui asupra lui Euridice se află în cîntec, în tînguire. El vrea însă să epuizeze interminabilul, infinitul. A scrie, spune Blanchot, e a avea privirea lui Orfeu, o privire care lovește în legea destinului, este neliniștea cîntecului. Dar gestul lui Orfeu se bizuie pe puterea artei. Inspirația este dorința faustică de cunoaștere. Arta, după Blanchot, este o stare de tensiune a neliniștii pînă la un asemenea grad încît pare o mare liniște. Privirea lui Orfeu este „momentul extrem al libertății”, gestul total de nesupunere, de neliniște și de autoritate independentă față de legile destinului. Coborînd în Infern, Orfeu caută originea cîntecului său. E un gest eroic, un gest de învins și de învingător. Arta nu l-a contopit cu infinitul, cu necuprinsul. Orfeu se uită ca o Minervă rezemată pe scut. Învinsă și învingătoare, măreață și tristă. Opera s-a realizat, dar în același timp s-a și difuzat. Ea este tot una cu Orfeu, dar este în același timp și o forță mai puternică decît el. Opera apare din aspirație și se menține prin comunicație. Glorificarea actului creator ia proporția nașterii unui nou univers. Opera de artă trece prin cele șase zile ale genezei sale demiurgice, colosale și abisale. Maurice Blanchot n-a scris un tratat de estetică universitară pe puncte și pe categorii estetice. Dintre acestea există foarte multe pînă astăzi. El prezintă un eseu liber despre dialectica alcătuirii și devenirii operei. E un fel de „tratat” „al descompunerii” operei prin vărsarea ei în infinit, cucerind ceea ce el spunea altă dată, totul din timp și timpul din tot. Opera conține sfîrșitul a tot ceea ce are început, dar prin această negare ea dovedește că a existat. Maurice Blanchot scrie un poem al esteticii operei de artă ca o sinteză a creației secolului nostru. Argumentele sale sînt fie scrierile, fie mărturiile autobiografice ale lui Novalis, Hölderlin, Rilke, Mallarmé, Kafka, Proust, Hofmansthal, René Char, André Breton.

Maurice Blanchot compune una dintre cele mai fără egal drame ale procesului de plăsmuire a operei și face o adevărată și unică filozofie a operei. Ea e metafizica lumii moderne, ieșită din dorința umană de absolut, din esența orfeică a vieții noastre. Apare, cu Blanchot, un adevărat mit al creației, o ontogeneză a operei. Nașterea și realizarea operei aparțin căii deschise a Omului către eternitate, către absolut și infinit.

Omul, numai, cutează această cale. Creatorul trăiește exaltarea căutării, exaltarea comunicării, într-o ecuație în care lui nu-i este dat nici să înceapă și nici să termine. Drama existențială a operei e că ea cutează să să se afirme la infinit între două limanuri care nu se dobîndesc niciodată. Opera apare pentru a umple acest spațiu, a-l hrăni cu existența noastră. Ea neagă și este negată, împlinirea ei e și dispariție, dar *opera* se realizează la infinit, fiind o aspirație umană spre eliberare a ființei sale, spre o libertate care în negare și fiind negată spune *da*, adică afirmă că există și aceasta este totul. Existînd, opera a rămas mesagerul nostru în timp, ne reprezintă într-o mișcare pe spirală proprie. Maurice Blanchot nu neagă existența operei ci acel paradis calm al unei seninătăți în care s-ar păstra încoronate la nesfîrșit capodoperele. Opera este totul, dar prin aceasta ea nu este. Ea pretinde a fi mereu un început, deci a fi istorie, posibilitate, dar ea „este întotdeauna anterioară oricărui început". Ea varsă lumina și adevărul, lasă dîra de viață, apoi se închide în ea însăși, indiferentă și străină unui adevăr ce părea al ei, îl neagă. Ea nu calchiază pe ceea ce s-a extras din ea, nu se consumă, am zice, în noi. Opera nu lasă să se revele totul. Deschiderea ei către lume este nelimitată, dar adevărul ei e absolut, nu rămîne înțepenit la un prezent. Prezentul, momentul, se pot identifica într-o operă, opera însă nu se identifică cu prezentul. De unde faptul de a apărea „totdeauna originală și pentru toate momentele de început", „totdeauna nouă", „mirajul adevărului inaccesibil al viitorului, ea reînnoiește acest «acum» pe care pare să-l inițieze, să-l facă mai actual, și, în fine, ea este foarte veche, cumplit de veche, ceea ce se pierde în noaptea timpului fiind originea care totdeauna ne precede și care este totdeauna dată înaintea noastră". Nu poetul, creatorul, interesează, ci opera. Există o condiție anterioară poetică, creatorul este spărtura prin care se revarsă lava. „Poetul nu există decît în mod poetic, ca posibilitate a poemului și atît. Existența sa nu supraviețuiește operei. El e mort. Opera este personalitatea. Creatorul nu are nici o putere asupra operei, „este deposedat de ea, așa cum, în ea, el este deposedat de sine". Opera este puterea geniului uman care își depășește creatorul, devine ea însăși absolutul. Ea se naște nu ca un auxiliar de a fi ci ca o ființă care se deposedează de contingent și se asigură de o existență dialectică tulburătoare.

Nu numai primatul ci și singularitatea și unicitatea operei le afirmă Maurice Blanchot. Opera rămîne ea însăși atunci cînd a fost eliberată de obișnuitele circumstanțe pregătite de studii de ordin istoric, biografic, anecdotic. Atunci ea este impersonală, anonimă, dar nu inumană. Maurice Blanchot afirmă că arta este „prezența omului în el însuși" și că arta se definește „în măsura în care artistul *reprezintă* omul care nu este numai artist. Nivelul uman al creației implicat noțional în operă rămîne în starea lui de absolut, de transluciditate. Opera este absolutul. Cînd acesta tinde să ia forma istoriei, opera a încetat. Ea există cît timp poate satisface nevoia de absolut. Arta semnifică omul, nu-l copiază, nu e legenda și aventura lui, dar din momentul în care istoria îi realizează absolutul, arta își pierde conținutul, nu mai e capabilă să satisfacă nevoia de absolut. „Tot ceea ce avea în mod autentic adevărat și viu aparține acum lumii și activității reale în lume". Activitatea umană, chiar și cea artistică, satisface istoria; opera, prin definiția ei, o neagă, închizîndu-se pro-

tector „în afirmarea unei suveranități interioare : aceea care nu acceptă nici o lege și repudiază orice putere". Ea arde în solitudinea ei sacră, în idealitatea ei. E Albatrosul lui Baudelaire și Luceafărul lui Eminescu. Arta este pasiunea, arderea, viața care refuză coasocierea adică subordonarea. Problema artei, cînd istoria primează și este satisfăcută de înflorirea civilizației tehnice, nu este o treabă a trecutului, pentru că omul nu încetează de a fi om, încîntat de „transformarea umanistă" a istoriei. Zeii au dispărut, au dispărut epocile umile, au dispărut, prin realizare, idealuri seculare, dar arta, opera nu și-a pierdut obiectul. Istoria nu i-a expropriat universul. Maurice Blanchot spunea mai înainte că opera se realizează atunci cînd ea se întreabă și cînd „a devenit neliniștită de propria sa esență". Acum opera există pentru că omului îi e necesară „să devină propria sa prezență". „Ceea ce el vrea să afirme, este arta". Mi se pare a fi una din afirmațiile și din concluziile mari ale gîndirii estetice a lui Blanchot. Arta apare ca o necesitate de păstrare și de asigurare a fondului nostru uman, refugiul și regăsirea după fuga din labirintul mașinilor și al civilizației materiale de saturație. Poetul trebuie să-și reia locul ce i l-a uzurpat literatul, profesionistul. Nevoia de operă este o nevoie de absolut, de detașare. Ea este salvarea noastră. Opera este absolutul aspirat de creație. Ea apare nu ca să nege istoria, ci ca s-o salveze în eternitate. În acest sens se poate doar vorbi de negație. Maurice Blanchot spune la un moment dat, printr-un paradox, că opera „nu este un simplu obiect de studiu și de interes, produs printre alte produse". Istoria nu se confundă cu opera, dar face din operă un obiect de care se preocupă. Și totuși, continuă autorul *Spațiului literar*, opera este istorie, este un eveniment, eveniment chiar istoric și aceasta e posibil pentru că cea mai mare dorință a ei este să contribuie cu toată puterea la cuvîntul *început*" (*subl. n. M. B.*). Dar în măsura în care vitalitatea ei reînnoiește la nesfîrșit energia de a fi pentru totdeauna un veșnic început — ea trădează istoria. Opera pretinde a i se oferi istoriei cu *inițiativa și cu posibilitatea unui punct de plecare*, fiind mereu înainte de orice început, și părînd mereu încheiată. Opera se sudează pe un sistem dialectic de negații reciproce și foarte cu greu se mai poate găsi o a doua demonstrație atît de mobilă logic și intelectual ca în paginile lui Blanchot despre existența dialectică a operei, construită în întregime pe o negație, adică pe o afirmație inițială, completînd metafora lui Réné Char despre *exaltanta alianță a contrariilor*, condiție a existenței operei. „Dialectica mutației de la *da* la *nu*, de la început la sfîrșit, într-o veșnică negare, e un plan dialectic al existenței. Orice element trece în contrariul său. Finalitatea în început și începutul într-o finalitate deja a primului moment..., începutul și sfîrșitul, sînt evenimente ale lumii care reflectă firește viața și moartea" [1].

Maurice Blanchot trăiește această demonică împerechere a contrariilor, a căror unitate și rupere asigură eternitatea și moartea operei. Nefiind o unitate amorțită a unui timp de repaos, ea se definește ca „intimitatea și violența mișcărilor contrarii care nu se împacă niciodată și care nu se calmează niciodată, cel puțin cît opera este operă". Este o luptă de obscur și de claritate, de zi și de noapte, de „lumină care strălucește asupra obscurului, care este strălucitoare de această obscuri-

[1] Jean Pfeiffer, *La Passion de l'imaginaire. Critique*, 1966, p. 570—578.

tate devenită aparentă", de închidere a ceea ce voia să revele, de deschis-închis. Opera singură păstrează taina destăinuirii şi comunicării. Ea nu se poate copia şi împrumuta. Există în pledoaria lui Blanchot o dramă a existenţei interioare a artei rămasă singură să asigure omului nevoia de absolut. Arta a avut un limbaj al zeilor, dar ei nu mai sînt, a avut un limbaj al dispariţiei lor, apoi al uitării acestei dispariţii. Opera nu înlocuieşte un paradis pierdut al omului, ci îi susţine nevoia de absolut. Murind zeii a crescut misterul nopţii, fără a se aşterne o noapte polară. Poetul n-a rămas un mort. Moartea zeilor ne-a lăsat mai liberi, spre a ne privi pe noi înşine, spre a ne întreba pe noi în locul zeilor. Aceasta este starea de dramatică singurătate a omului. Abisul este o coborîre pentru a se căuta pe el, nu o cădere din neputinţă. Abisul, spune Blanchot, este hărăzit muritorilor, însă abisul nu este numai abisul pustiu ci şi „profunzimea nudă (sauvage) şi veşnic vie, de care zeii sînt feriţi şi de care zeii se feresc" şi pe care ei n-o pot pătrunde. Blanchot, într-un magnific poem filozofic şi eseistic asupra artei şi poeziei ca sublimul ei, descrie această orbită de maximă ascensiune spre lumină a spiritului creator aspirant la arderea totală, pînă ce materia a devenit incandescentă şi din lumină rămîne o floare, însemnul creatorului că atîta este proporţia unui astru care arde şi care dispare în liniştea zborului. Puritate şi gratuitate, gigantesc şi fragil, translucid şi obscur, poemul este triumful omului, creaţia sa într-un univers în care se crede singur.

VIRGIL CARIANOPOL

DORINA GRĂSOIU

Un destin poetic ciudat face ca o întreagă istorie a unei epoci literare să se comprime în creaţia unui singur artist. Tumultuoasa perioadă dintre cele două războaie mondiale e concentrată şi, evident, nuanţată propriu, în poezia lui Virgil Carianopol.

Poetul debutează în 1931 în cea mai autentică manieră tradiţionalistă, *Flori de spini*, care nu anunţa prin nimic evoluţia sa ulterioară.

Îndrăzneală şi neconformism, teribilism şi bravadă — acestea sînt epitetele ce pot defini următoarele sale volume de versuri : *Virgil Carianopol* (1933) şi *Un ocean, o frunte în exil* (1934), unde cultiva o poezie suprarealistă, afiliindu-se poeţilor avangardişti.

Citită tîrziu, dar receptată cu mare acuitate, poezia lui Tudor Arghezi va constitui un prag de care poetul se va izbi mereu, fără să-l poată trece niciodată. În *Scrisori pentru plante* (1936), *Carte pentru domniţe* (1937), *Frunzişul toamnei mele* (1938), influenţa argheziană e copleşitoare, nereuşindu-se o depăşire a ei.

În *Istoria literaturii române...*, G. Călinescu îl plasează pe V. Carianopol între „eseniniştî" şi nu fără motiv. Apropiat temperamental, dar mai ales prin destin, de Esenin, autorul *Florilor de spini* va scrie şi el o *Scrisoare către mama*, intitulată *Rugăciune de fum*, sau va slăvi figura poetului preferat în poezia *Esenin*.

Ultimul volum, *Cîntece de amurg* (1969), completează tabloul unei epoci literare apuse, prin timbrul blagian pe care versurile sale îl capătă aici. Poet de o rară sensibilitate, V. Carianopol se individualizează printr-un lirism duios, o notă nostalgică de resemnare, rămînînd acelaşi visător trist care, „fie ce-o fi, dar visele nu le-aruncă".

Modest şi sfios, el nu se vrea profetul mulţimilor, „alesul" hărăzit de zei veşniciei :

„Eu nu sînt profetul care să moară pe cruce,
Nu am ce să spun, nu am unde mă-duce".
(*Însemnare*)

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 273–278, BUCUREŞTI, 1970

sau :

„Știu, eu nu sînt chemat
Cu morile de vînt să mă bat.
Cîntecele mele
Nu pot arăta nici frumusețea unei stele.
Vorbele de-acum
Degeaba aleargă despletite pe drum.
Eu nu sînt omul care să aștepte în ploi,
Nu sînt Cristosul generației noi".
(*Însemnări dintr-o toamnă*)

Neavînd „nimic zeiesc", poetul stoarce cu greu un dram de nemurire poeziei, „pentru ca murind să viețuiască" :

„Cum te tocmești cu mine, poezie,
Pe cîte-un vers de seamă sau cuvînt,
Pe care-l furi și tu din veșnicie,
Și vii să-l vinzi în taină pe pămînt.
Vrei sînge, viață, nopți de neodihnă
Și subțirimi de inimă și har,
Nu lași să-ți scape nici un pic de tihnă,
Nu dai degeaba, un cuvînt măcar.
(*Poeziei*)

Versurile lui V. Carianopol nu se declamă, glasul său nu e tunător, ci coboară la șoaptă. Obsedat de amintiri, va trăi în trecut și prin trecut :

„Nu mai sîntem noi,
amintiri imense, singure, corăbii,
chipuri trecute peste frunte ca un abur,
tristeți, zi caldă culcată cu vagabonzii lîngă garduri.
Amintește-ți,
minune răsărită în pămîntul din obraz,
minune prefăcută în plugar
și apoi liberată,
Să fi fost oare vedenie
ziua scăpată din hamuri cu sulițarii zăpezii"?
(*Lelia*)

Nostalgia copilăriei revine obsedantă, prin sentimentul tragic al neputinței regăsirii :

„Ah ! copilărie cu pantalonii
sfîșiați de cîini,
unde este vacanța care în fiecare toamnă
se prefăcea într-o pasăre călătoare?"
(*Unde este acel bătrîn povățuitor?*)

sau :

„Mamă,
Copilul de ieri unde este,
Unde sînt zînele din poveste?"
(*Însemnări dintr-o toamnă*, II)

În multe poezii, locul natal e invocat cu-n patetism ce, fără îndoială, ar fi dus la o idilizare neavenită dacă luciditatea, care dublează curios pe acest visător poet, n-ar creiona tablouri de un trist adevăr :

„Am venit să-mi văd iar locurile și să-mi aduc aminte
De anii risipiți pe aici cu mult înainte.
Mă îmbrac țărănește și joc lîngă fete în horă,
Seara, mă îmbăt de negură și dimineața de auroră.
. . . . . .
Citeodată,, mă duc și pe la frați, sînt oameni cu gînduri mici,
Bănuiesc că am venit să rămîn pentru totdeauna aici.
. . . . . .
Și cînd le spun așa, întristat, c-o să plec iar și-o să le las lor tot pămîntul,
Îmi cad în genunchi și aruncă atîta țuică, de parcă ar voi să îmbete și vîntul".
(*Printre-ai mei*)

Un sentiment copleșitor și întotdeauna același la Carianopol este cel al singurătății : al singurătății omului printre oameni :

„Dar nu era nimeni împrejurul meu, nimeni nu
avea să-mi spună nimic,
doar stîncile dau roată deasupra
croncănind fometoase".
(*Amintire limpede*)

sau :

„Iată-mă singur, iată-mă așa cum am dorit,
Fără drum, fără întoarceri, fără popas,
Nimeni nu m-a cunoscut, nimeni nu m-a iubit,
Nimeni nu știe unde sînt sau unde-am rămas"
(*Semn*)

Singurătatea naște întrebări grave, rostite cu teama că vor rămîne fără răspuns :

„De cîte ori
nu m-am suit pe grămezile de cărbuni
ale nopții și, privind
depărtarea, m-am întrebat cine sînt".
(*Eu acesta ca și alții*)

Prin metafore de mare lirism, poetul răspunde șovăind :

„Cine știe, poate sînt piatra binefăcătoare care
ucide, poate sînt degetul răsfoind ultimele file
ale salcîmilor sau cuvintele scoase ca o fineață
proaspătă din gura dimineții".
(*Eu acesta ca și alții*)

În această singurătate nu există nici o certitudine ; nici chiar chipul drag al iubitei nu pare altceva decît o himeră :

„Minune, nu cumva ai fost cu totul și cu totul de aur?
Nu cumva ai fost numai o lumină, un duh bun,
Care n-a existat, dar care trăiește în fiecare nebun?"
(*Nu cumva ai fost lumină?*)

sau :

„Știu că degeaba strig, știu că degeaba muncesc,
Dar trebuie să fii, trebuie să te născocesc".
(*Fruntea ta am mai cîntat-o*)

O singură umbră revine halucinant, străină și de neînțeles, un alter ego trist și îndepărtat :

„Mereu însă, de cîte ori vreau să-l am mai aproape,
Las oglinda în brațe să mă cuprindă.
Atunci îl văd, dar în loc să vorbească,
Plînge, ca un străin, dincolo de oglindă".
(*Prietenul*)

Există la Carianopol tentația evadării din cercul său închis, fiind fascinat de mirajul depărtărilor :

„Plecase caravana iarăși,
Purtînd în sîntul ei argint,
Cu străluciri purtate parcă,
Din ochii celora ce mint".
(*Caravana*)

sau :

„Aș vrea să plec și m-aș mai duce !
Cu cîte plecări nu mi-am făcut pieptul cruce".
(*Însemnări*)

Gestul rămîne însă fără finalitate :

„Dar unde să mă mai duc cu pămîntul meu în
spate, ca o silabă în gură?
Unde să scriu o plecare fericită,
undeva în larg, o patrie
intrată în crăpăturile frunții ca un greier?"
(*Ultima plecare*)

Înclinat spre meditație, Carianopol își pune și el marile întrebări asupra existenței. Familiarizat de tînăr cu gîndul morții, poetul nu va fi preocupat de moarte ca extincție a universului, ci ca dispariție a individului. Atitudinea sa în fața acestui ultim prag este de fiecare dată alta, începînd cu gînduri de sinucigaș :

„Într-o zi, ca într-o amintire veche,
Ai să auzi și de mine
Că mi-a pus revolverul, o garoafă la ureche".
(*Elegie*)

împăcîndu-se greu cu ideea morții :

„Tăceți, să nu audă apa
Că-i tulburăm tăcerea sfîntă,
Voi nu știți cît de bună-i apa

Şi cît de turburată cîntă.
Ea-i singurul mormînt la care
Nu vine nimenea cu flori.
Tăceţi,
E-aşa de greu în viaţă
Să uiţi că trebuie să mori"

(*Să nu ne-audă apa*)

şi sfîrşind prin a o aştepta, văzînd în somn o pregătire lentă a stingerii definitive :

„Mă-nvăţ cu moartea care va să vie,
Cu liniştea şi-ncremenirea mea,
Ca ucenicul ce-şi învaţă rostul,
Aşa, ca steaua cu lumina sa.
În fiecare seară-mi fac mormîntul,
Sting stelele în el, cu oasele zdrobite,
Şi trag ţărîna plapumii pe mine".

(*Somn*)

Un sentiment de milă creştinească îi înfioară versul la gîndul morţii fiinţelor dragi :

„Cerule, mama Cristina pleacă spre tine.
E oarbă, nu ştie pe unde vine,
Zbătîndu-se prin noapte şi ceaţă,
De aseară caută un loc pe unde să iasă din viaţă.
. . . . . .
E fără puteri, toate puterile
Le lasă aici, cu speranţele şi durerile,
Nu ia cu ea decît nişte flori puse în poale,
Pleacă în lume, cu picioarele goale..."

(*Rugăminte pentru Mama Cristina*)

Trăind sub semnul implacabil al dispariţiei, Carianopol cunoaşte o singură coordonată vitală : timpul. Trecerea lui îi provoacă o nemaipomenită panică, îndemnîndu-l la bilanţuri tragice :

„Tot n-am ajuns pînă la capăt, tot mai este.
Din an în an, trec ca din casă-n casă,
Acelaşi fără loc, aceeaşi umbră,
Cu aceeaşi oboseală ce m-apasă".

(*Frunzişul vremii mele*)

Timpul nu aduce poetului împlinirea, ci-l apropie doar de un cimitir al iluziilor care cîndva părea depărtat :

„Cimitirul, mi se pare,
Nu mai e în depărtare.
Cît era de depărtat,
Vremea l-a apropiat".

(*Însemnare de acasă*)

Unic erou al aventurii sale lirice, Carianopol va izbuti să spargă carcera propriului eu, inima rămînîndu-i „tot a celor mulți". Suferința umană îi stoarce accente de duioșie :

„Doamne, Doamne, era aici în sat
O fată cu sufletul ca laptele de curat,
O fată cu mîinile de vis,
Cu obrazul ca hîrtia de scris.
. . . . . .
Săraca, într-o zi avea fața suptă,
Tremura într-o rochiță ruptă...
I s-a făcut milă cerului de ea
Și a trimis toamna s-o ia..."

(*Rugăciune*)

Avînd vocația marilor înfrînți și intuindu-și-o fără greș, poetul încearcă o revoltă, voindu-se nepăsător în fața unui destin neînduplecat :

„Nu-mi pasă c-o să cad odată,
Arzînd, din înălțimi în gol.
Voi cade ca o stea curată,
Nu ca un bulgăr de nămol.
Cunosc din flăcări că pojarul
M-o mistui și voi cădea.
Cunosc că mă va arde jarul.
Dar este fericirea mea".

(*Eu*)

Dar lupta e inegală și, obosit, poetul se va resemna, cerînd îndurare vieții :

„Ajunge ! Prea ești tare. Puterea mea se pleacă.
Nu mi-ai lăsat din toate nimic nejefuit
. . . . . .
Nu mă lovi. Așteaptă. Fii astăzi măcar bună
Cînd mă aplec la tine asemeni unui domn.
Se face frig în suflet. E seară. Suflă-n lună.
Am obosit. E iarnă, e vremea și mi-e somn".

(*Vieții*)

Învins, artistul își va spune cu o nemărginită tristețe :

„Nu ți-a fost dat, Virgil Carianopol, nici ție,
Nodul gordian al veșniciei să-l tai".

(*Scrisoare către celălalt eu*)

Însă marea vină de a crede pînă la sfîrșit în nemurire trebuie pedepsită. Aruncînd blestemul uitării asupra sa, poetul își scrie singur epitaful pe cripta mormîntului literar :

„Aici zace Virgil Carianopol, fecior de țărani,
Un nebun care a cheltuit vieții mulți ani.
Nu-l plîngeți, lăsați vremea să-l ningă,
Prea a crezut pînă la sfîrșit c-o să-nvingă".

(*Epitaf*)

NICHITA STĂNESCU

SIMION BĂRBULESCU

Autor pînă acum a zece volume de versuri, Nichita Stănescu este aproape în unanimitate apreciat de critica literară ca reprezentant al noii generații care s-a afirmat după apariția lui Labiș, primul care a reușit să se descătușeze rapid de influența acestuia, marcantă în operele unora dintre colegii săi.

Încă de la primul volum, *Sensul iubirii*, apărut în 1960, Nichita Stănescu propune o nouă viziune a lumii, încercînd descifrarea unor semnificații misterioase ale cosmosului, semnalarea unor sensuri nebănuite ale vieții. Se presimte de pe acum la Nichita Stănescu o penetrație a straniului dantesc, în imagini terifiante, de apocalips. Imaginea poetică devine cosmică, iar dezastrele lumii iau — în concepția sa — proporții de cataclism universal.

Dintre cele trei lumi posibile, îl atrage cea a cerului. Poetul cultivă o etică astrală, care nu poate să fie apreciată drept o evaziune romantică, ci mai de grabă ambiție cosmică. Sînt surprinse în poezia sa ecouri selenare, corespondențe misterioase dintre elemente, poetul aflîndu-se într-o continuă mirare în fața cosmosului, conceput în sens originar. Natura terestră e concepută ca *mater*, lîngă care încearcă miracolul trezirii și încîntării audio-muzicale. Înrudirea cu romantismul eminescian, dar și cu hermetismul barbian este evidentă. Arta lui poetică — în această etapă — include, ca și la Barbu, necesitatea unei transfigurări de al doilea grad, ca *un vis în vis*... Poezia ar avea menirea de a transforma piatra, dăruind-o cu *fragedă meninge*. Surprinzător — în primul volum — este și sentimentul luciferic al dăinuirii orgolioase, poetul adăogînd firul vieții la *dunga arcuită / a timpului ce mișcă pămîntul pe orbită*.

În cel de-al doilea volum, *O viziune a sentimentelor*, apărut în 1964, motivul ascensional devine tiranic, obsedant. De la contemplare se face saltul spre lumile de sus, prin gestul ritualic, invers celui dantesc, orientat spre lumile de jos ale infernului. Aspirația ascensională dobîndește contururi artistice prin recurgerea la motivul oniric al plutirii, al planării, al zborului — posibil doar în mediu aerian. *Aerul* devine, ca și la Anaximene, principiul unic din care decurg și spre care se întorc toate. Ideea

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 279–285, BUCUREȘTI, 1970

înălțării, structurată etic, tradusă în planul ficțiunii prin imaginea onirică a plutirii, a zborului aerian este una dintre componentele funciare ale universului liric al lui Nichita Stănescu. Iubirea însăși — miracol al vieții, altă etică a poeziei sale — e concepută ca dans cosmic. Ora întîlnirii are loc ritualic, înainte de răsăritul soarelui, *cînd stelele / rostogolindu-se se-nclină într-o parte.* Viața este interpretată artistic, fie ca un stîlp vertical (coloană infinită brâncușiană), sprijinind bolțile cerului cu soarele-n mijloc, fie ca o alergare neistovită spre moarte, ca o trecere *dintr-o boltă în alta, / dintr-un cer în alt cer...*

Alături de *aer*, un alt concept susținător al concepției sale e *timpul*, interpretat de poet ca matrice a libertății, ca plasmă a vieții. *Dreptul la timp* — titlul celui de-al treilea volum, apărut în 1965, semnifică dreptul la viață, la libertate și demnitate, la năzuința spre bine, adevăr și frumos, dreptul de a încerca îndoirea luminii... Cu acest volum, poetul face trecerea de la poezia strigătului absurd al sentimentului exteriorizat printr-o magie a limbajului nemaiîntîlnită la nici unul dintre colegii de generație, de la poezia sensurilor intime cuprinse în obiecte ale lumii celeste ce i se oferă spre contemplare, dar și ca aspirație etică realizată estetic prin motivul zborului în sus — la o poezie reflexivă, poezie a conștiinței de sine. În termenii filozofiei hegeliene, vom spune că poezia lui Nichita Stănescu face acum saltul de la percepția sensibilă (*das Sinnliche*), la reflexiune (*das Nachdenken*), la conștiința de sine (*das Selbtsbewusstsein*). Ajuns aici, poetul pare a crede — la fel ca și Croce — că nu poezia ia naștere din filozofie, ci aceasta — din sînul poeziei : *matre pulchra filia pulchrior...*

Tonul elegiac-reflexiv devine dominantă psihică și estetică în cel de-al patrulea volum, intitulat laconic : *11 elegii*, apărut în 1966. Conceptelor de *aer* și *timp* li se adaugă acum cel al *sinelui* hegelian. E bine să facem precizarea că pentru înțelegerea universului liric pe care ni-l propune poetul, va fi nevoie de permanente referințe la filozofia lui Hegel, care înseamnă pentru Nichita Stănescu cel puțin tot atîta cît au însemnat, la timpul lor, filozofia lui Schopenhauer pentru Eminescu, filozofia lui Husserl și Heidegger pentru Sartre sau — ca să luăm un exemplu și din artă — ceea ce a însemnat filozofia lui Teilhard du Chardin pentru Salvator Dali.

Se pune întrebarea : nu dăunează realizării artistice încorporarea conceptelor filozofice în poezie, în artă? Răspunsul ar avea nevoie de o lungă argumentare, de un istoric, care ne-ar îndepărta însă prea mult de fondul problemei noastre. Credem mai nimerit să trimitem pe cititor la una dintre lucrările serioase care discută exhaustiv această chestiune : e vorba de cartea *Filozofie și poezie*, a lui Tudor Vianu, ale cărei concluzii ni le-am însușit și noi. Aici, vom răspunde pe scurt, arătînd că există o întreagă literatură de idei, ilustrată prin capodopere ale literaturii universale, în care conceptele și ideile abstracte sînt încorporate în imaginea artistică, încadrate în intuiția fundamentală a creatorului. Aceste idei rămîn simple abstracțiuni doar atunci cînd sînt desprinse din context. Adevărata poezie a avut însă totdeauna implicate idei filozofice transformate în forme de viață, adică în ceea ce Volkelt numea sugestiv experiențe ale autorului (*gefühlsmässige Erlebnisse*).

Despre *sinele în sine*, (*spiritul absolut*, existent înaintea *naturii*), Hegel spune că face parte din lumea esenţelor. Spre această lume tind deopotrivă atît filozofia, cît şi poezia, deoarece atît una cît şi alta au un obiect comun, aparţinînd sferei absolute a spiritului. Între realitatea empirică şi cea estetică, poetul optează pentru cea de-a doua, năzuind s-o atingă prin *zborul în sus*, fără să rupă — ca om — contactele cu empiricul, cu efemerul, în care îşi învăluie adesea grăuntele de etern. Nichita Stănescu recunoaşte pe planul artei identitatea constatată de Hegel pe plan filozofic dintre existenţă şi gîndire, fără să despartă esenţa de fenomen, considerînd că baza tuturor fenomenelor e spiritul universal, raţional, logic, *El Nenumitul*, pe care îl examinează din punctul de vedere al dialecticii imaginii. Atributele acestuia constau în aceea că *începe cu sine şi sfîrşeşte / cu sine.* / / *Nu-l vesteşte nici o aură, nu-l / urmează nici o coadă de cometă.* Conţinutul hegelian, devenit experienţă afectivă a creatorului, este turnat în versuri cu cadenţă şi factură de verset : *Din el nu străbate în afară / nimic* ; / *de aceea nu are chip şi nici formă.* Pînă aici versurile se menţin în cadrul conceptului logic. Ca poet, Nichita Stănescu simte însă nevoia unei materializări cu aparenţă de paradox, atunci cînd recurge totuşi la o asemănare *întrucîtva cu sfera* — această imagine geometrică fiind echivalentul artistic cel mai potrivit al Ideei absolute, adică individualul concret ce poate sugera generalul. Iată deci cum ideile hegeliene pot deveni — prin intermediul poeziei — adevăruri ale inimii, ca în versurile următoare : *El este înlăuntru desăvîrşit, / şi, / deşi fără margini, e profund / limitat.* / *Dar de văzut nu se vede.* De aici şi nota profund elegiacă. Este vorba de o tristeţe gnoseologică, tristeţe că ilimitatul (conceput artistic ca o sferă) se opune surprinderii prin imagine.

În alte elegii, poetul exprimă tristeţea zeificării, izvorîte din spaima singurătăţii în absolut (*Elegia a doua*), precum şi tristeţea de a nu reţine curgerea eternă, decît prin contopirea, identificarea cu acest proces pînă într-atît încît să devii tu însuţi curgere (*A treia elegie*), dar şi tristeţea scindării lumii, dualitatea dintre visceral şi real (*Elegia a patra*). *Elegia a opta, Hiperboreeana* aminteşte oarecum de *Floarea albastră* a lui Eminescu. La Nichita Stănescu însă, codrul e înlocuit cu Nordul îngheţat, cu oceanul nesfîrşit. Iubita eminesciană devine, în elegia lui Nichita Stănescu, Nenumita, adică *Ea* — perechea dialectică a lui *El* şi poate obiectivarea acestuia. *Ea* seamănă însă foarte bine cu Cezara, fiind la fel de întreprinzătoare ca şi aceasta. Hiperboreea nu este altceva decît echivalentul boreal al insulei lui Euthanasius, care exercită asupra cuplului erotic o atracţie tiranică : *Aş vrea să fugim în Hiperboreea / şi să te nasc viu,* / *asemenea cerboaicei pe zăpadă...* / / (...) *La frig cu noi şi la gheaţă!* / *Îmi voi dezbrăca trupul / şi voi plonja în ape, cu sufletul neapărat,* / *luîndu-şi drept limită, animalele mării.* În *Omul fantă*, tristeţea existenţei e redată în termenii filozofiei existenţialiste (probabil o contaminare !) nimbată de amărăciunea sarcasmului : *Totul e lipsit de tot;* / *pîntecul de pîntec;* / *respiraţia de respiraţie,* / *retina de retină* — constatare menită a-i perturba echilibrul existenţial : *Dar eu sînt bolnav. Sînt bolnav / de ceva între auz şi vedere,* / *de un fel de ochi, de un fel de ureche / neinventată de ere* — ceea ce este cu totul altceva decît dezechilibrul biologic din *Rada* argheziană (*Sînt bolnav de miresme.* / *Sînt bolnav de cîntece, mamă!*), Nichita Stănescu fiind mai aproape de viziunea eminesciană : *Iată-mă,*

stau întins peste pietre și gem, / organele-s sfărîmate, maestrul / ah, e nebun, căci el suferă / de întreg universul. / Sînt bolnav nu de cîntece, / ci de ferestre sparte, / de numărul unu sînt bolnav, / că nu se mai poate împarte (*Elegia a zecea — Sînt*). Scăparea există totuși; poezia lui Nichita Stănescu nu se înfundă în mlaștina disperării existențialiste; ea oferă o soluție etico-estetică, în *A unsprezecea elegie*, cu care se încheie volumul: *A fi înlăuntrul fenomenelor mereu / înlăuntrul fenomenelor. / / A fi sămînță și a te sprijini / de propriul pămînt...*

Prin ciclul inedit: *Obiecte cosmice*, inclus în volumul antologic *Alfa* (1967), poetul reia motivul fundamental al întregii sale creații poetice — e vorba de motivul ascensiunii ideatice, împletindu-l cu motivul thanatic — ocolit pînă acum de poezia lui Nichita Stănescu. Astfel, existența se desfășoară în *interiorul unui sarcofag*. Morții ar avea și ei o viață a lor, care-i apare poetului asemenea unui spectacol grotesc, cu dialoguri subterestre — ca la Dante. Obiectul contemplării devine acum lumea din lăuntru — *peisajul interior*, căzînd sub incidența ireversibilității, a curgerii heracliteice... În *Oul și sfera* (1967), poetul rămîne în continuare obsedat de structuri aeriene; imaginile sale contrazic adeseori realitatea, prin caracterul lor elastic, plutitor, alunecător. Imagistica lui Nichita Stănescu nu este ușor inteligibilă, datorită caracterului ei, uneori mult prea personal...

Laus Ptolemaei (1968) e scrisă pe același ton elegiac-reflexiv din *11 elegii* — apreciate de noi ca unic poem al condiției umane, susținut de filozofia lui Hegel — deosebindu-se doar prin aceea că se susține pe alte implicații ale absolutului, descoperite de data asta în astronomia ptolemaică, în matematica lui Georg Cantor, în imperativul categoric kantian sau în geometria neeuclidiană a lui Lobacevski și Bolyai... Toate aceste abstracțiuni sînt — ca și în *11 elegii* — bine asimilate, încît au devenit bunuri ale sale, adevăruri ale inimii — cu un cuvînt, valori poetice personale. Imaginile create — la fel ca și în cărțile anterioare — nu au însă virtuți clasice: simplitate, precizie, siguranță a sintaxei în directa succesiune a culturii latine. Încifrarea e dusă uneori atît de departe, încît lectorul obișnuit nu-l mai poate urmări, avînd neapărată nevoie de lampa unei critici obiective care să-i lumineze sensurile ascunse ale poemelor sale. Poemele lui Nichita Stănescu — după cît s-a putut vedea și pînă acum — au nevoie de un asemenea tîlmaci priceput, care să transforme limbajul încifrat al poeziei (aceea *cognitia confusa*) în limbaj inteligibil — operație critică pe care anticii (e vorba de Anaxagoras) o denumeau *hyponia* și care consta în dezvăluirea sensurilor, a modurilor de aprehendare a absolutului. Este modul în care noi înșine înțelegem actul critic.

Laus Ptolemaei este tot un poem al condiției umane imperfecte, zbătîndu-se *in aeternum* între contrariile necesare ale firii de a fi — *starea belșugului de timp la îndemînă, / adică starea contemplării / și starea lipsei de timp, adică / starea crizei* — ambele etape necesare în procesul cunoașterii, al devenirii. Un protest împotriva lucrurilor împlinite, perfect alcătuite, este poemul *Împotriva mării*. Simbolurile geometrice ale perfecțiunii, (cercul, sfera), sînt negate pe un ton ironic-persiflant, pentru că nu mai sînt capabile de a genera nou; din contră — triunghiul, pătratul sînt admise ca simboluri, ca forme ale libertății de gîndire. Împlinirea — după Nichita Stănescu — e limitare, deci mediocrizare, lipsă de suflet, de entuziasm.

Pe poet îl caracterizează — în această etapă — o nemărginită scîrbă de limitare, prin nimic inferioară greței sartriene : *scîrbă de a te îneca, / scîrbă de a intra în limitare.* De aceea e împotriva mării, negînd primordialitatea apei afirmată de Thales, tocmai pentru că e limitată... Un alt poem, *Aleph la puterea Aleph* e un poem cosmogonic, modulat nu pe imagini concrete, ci pe teoria mulțimilor (*théorie des ensembles*) a matematicianului Georg Cantor — fondator al matematicii contemporane (*Aleph*, prima literă a alfabetului ebraic, simbolizează în matematică un număr cardinal ce caracterizează puterea unei mulțimi). Pentru poet, acest număr (aleph), este *punctul din care / se vede sensul întregului, ca și cum / sensul ar fi însuși întregul...* Asemenea descoperiri constituie izvorul unor emoții deosebite, a unei emoții lucide, prin nimic inferioară emoțiilor artistice tradiționale. Originalitatea poetului nostru constă în organizarea datelor în vederea unui final mișcător : *Am zis, și mi-a plăcut, și m-am bucurat. / Am zis și am început să plîng. / Fiecare lacrimă are un creier de copil, / dar ochii eliberați nu erau triști* (*VII*). Fiindcă e vorba de un triumf al cunoașterii.

Axios, Axios! — este poemul afirmării principiului moral, al binelui suveran, cum i-ar spune Kant. Principiul moral este identificat *cu cel mai mare peste vorbire*, hiperpercepție a unei noțiuni limitrofe (*Grenzenbegriff*), despre care nu s-ar putea spune că există în mod obiectiv, ci doar ca semnificație mai presus de existență. Poetul operează și aici, ca și în alte poeme filozofice, transformarea unor abstracțiuni în ficțiuni de valoare, absolut necesare inimii, asemenea visului despre ceva mai presus de contingent. Cunoașterea principiului binelui suprem, a lui Axios, produce celui flămînd de completudine o satisfacție sisifică, consemnată la modul folcloric grațios-absurd : *Tu mă lași mereu flămînd / de îndepărtatul gînd...*

Apare încă de pe acum și o altă idee : a neputinței cuvîntului. *Împotriva cuvintelor* exprimă tocmai contradicția dintre semnul global al Totului (trupul cuvîntului) și cel parțial al unităților din care e alcătuit : *Cuvintele — tristele / jumătate Timp — jumătate lucruri, / atît de lucruri încît / nelămuresc timpul, / atît de timp / încît adumbresc lucrurile.*

În întregul lui, *Laus Ptolemaei* este — la fel ca și *11 elegii* — un amplu poem în 12 cînturi, celebrînd necesitatea contrariilor, frumusețea lor omenească, diversitatea în unitate, libertatea de a visa și de a crea... Este totodată un poem al imperfecției umane, dar și al îndrăznelii creatoare, a protestului împotriva inerției sferice (altfel spus — *aurea mediocritas*), care înseamnă limitare generatore de scîrbă, de greață... De aceea, nu marea (*apa*) ci *aerul* îi apare principiul suprem al completudinii, realizată printr-o neîntreruptă ascensiune ideatică ; fiindcă marea e limitată, dar aerul nu...

Încercînd o explicare cosmogonică a lumii, poetul apelează la matematica lui Georg Cantor, explicînd existența prin număr, prin acel număr caracterizînd puterea unei mulțimi — *aleph*, simbol al lucrurilor deosebite prin viteză. Semnul numărului este însă punctul, iar punctul cu viteza cea mai mare e tatăl tuturor punctelor, concepție ce amintește atît de explicația pitagoreică, dar și de cosmogonia eminesciană.

De la cosmogonie face apoi un salt spre axiologie, găsind că binele suprem este implîntat în conștiință ca un imperativ categoric, principiu

rațional, cîntar al faptelor omului. El este axa vieții terestre, imperfecte. Pe alt plan, omul se poate dezmărgini prin artă, reîntruparea fiind posibilă. Ca arta să poată înflori, este nevoie de un spațiu nelipsit de generozitate, în care să existe loc pentru toate visurile și pentru toate lumile simultane divers colorate...

În cel de-al noulea volum, *Necuvintele*, apărut în 1969, care este în continuare o meditație tot asupra condiției umane și asupra cunoașterii, de aspect tragic cînd se pune problema expresiei, sistemul special de referințe poetice nu mai trebuie căutat în filozofie, ci în lumea miturilor — cu precădere creștin-ebraice. În realizarea zborului ascensional pe verticala spiritului, poetul încearcă de data asta o apropiere de muzică, eliberîndu-se, cît e posibil, de lanțurile materiale ale cuvintelor. Ideea plutirii revine iarăși ca un laitmotiv al operei sale. Ca la Hölderlin și Eminescu, visul este — în acest sens — mediul în care se petrec toate, viața fiind reamintire, *anamnezis*, ca la Platon, cunoașterea avînd aspect revelatoriu sau al unei destăinuiri, mai bine spus: des-tăinuiri. Comunicarea fluxului liric se face la modul vizionar-apocaliptic. Tonul este însă de elegie filozofică: *Prieten îți este niciunul, / nici doliu, nici nimenea... / Vine sîngele cu suflet, chiar el, / mănîncă-l soro inimă, mănîncă-l / ieri și alaltăieri...* Circulația viscerală prin cele patru încăperi ale inimii este interpretată în sens originar — adamic, ca primordialitate a materiei în mișcare, generatoare de hybris: *Fugă înainte, mereu înainte, / din sfintele patru carcere. / Pîntecul mi-e frate, glezna mi-e părinte /, drumul e fără întoarcere.* Etic, problema se rezolvă într-un hedonism actualist, scăldat în apele umilității de aspect dubitativ-revelatoriu: *Singura pradă e viața mea. / Tot ce pot pierde /, tot ce pot pierde, / Dar cine-ar putea să spună / ce pot pierde!?... / / Dar ce înseamnă „cine" / și „a pierde", Doamne / ce înseamnă „a pierde—pierdere"* ? Filozofic, s-ar părea că poetul evoluează spre existențialism. Pentru el, pîrghia cunoașterii nu e îndoiala carteziană, ci existența: exist, deci cunosc; cunosc că exist — aceasta e concluzia poetic-filozofică a liricii lui Nichita Stănescu.

Dar arta poetică? După el, poetul e așteptat de tot ce există, iar el se identifică Totului (existenței absolute — sinelui în sine), clamînd libertate deplină, în sens whitmanian: *Să mi se dea dreptul la jeg, / dreptul la porc, dreptul la cîine, / să mi se dea cadavru-ntreg / al zilei cea de ieri și mîine...*

Poetul surprinde într-o imagistică simbolică și cantonarea vremelnică în dulce-amarul existenței, în care poezia potențează conștiința durerii, a suferinței umane. *Poezia este însuși plînsul / plînsul unui ochi neinventat / lacrima ochiului / celui care trebuie să fie frumos, / lacrima celui care trebuie să fie fericit* (*Poezia*). Realizarea stării de poezie are un revers dureros — depășirea mitului, ieșirea din mit. De aici aspirația poetului spre necuvinte, spre o estetică a tăcerii — categorie care subsumează o bună parte a literaturii europene a secolului nostru.

Poetul aspiră spre vibrațiile muzicale pure, spre mirosuri și culori, dar și spre cuvinte, pe care însă orice corn le poate străpunge... *Necuvintele* reprezintă starea de comuniune osmotică inefabilă dintre *El* și *Eu*, dintre *Tot* și *Parte*, dincolo de cuvinte, dar nu în afara lor: *Auzeam cum se-ntețește seva lui bătînd / ca sîngele. / Auzeam cum se încetinește sîngele*

meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur...

Experienţa poetică a lui Nichita Stănescu se soldează cu reale cîştiguri pentru universul expresiei, dar şi în domeniul sensibilităţii, al emoţiei. Este, în fond, poezia unui veac al marilor cuceriri cosmice, exprimînd în forme specifice, pe plan ideatic, însăşi nevoia ascensională a omului din totdeauna... Cu răbdare, cu o pregătire specială, cititorul contemporan îşi poate apropia universul poetic al lui Nichita Stănescu, degustîndu-i frumuseţile inefabile ale operei.

La capătul comentariului nostru, sîntem în măsură să apreciem că — dintre toţi poeţii generaţiei post-labişiene — Nichita Stănescu este primul care s-a detaşat categoric de înaintaşii săi, creeîndu-şi un univers liric caracterizat prin descifrarea originală a sensurilor şi semnificaţiilor lumii. Universul său prezintă afinităţi cu straniul dantesc, de care se detaşează însă prin atracţia pe verticală spre lumile de sus, cît şi cu romantismul eminescian şi hermetismul barbian, prin interpretarea actului de creaţie ca transfigurare de al doilea grad...

WERNER KRAUSS LA 70 DE ANI

Colegii şi elevii profesorului Werner Krauss au avut ideea a-i dedica, în urmă cu 10 ani, un volum cu un titlu foarte semnificativ : *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*. Aşa fusese intitulat un studiu teoretic publicat în periodicul „Sinn und Form" (II, 4/1950), (p. 65—126), important nu numai pentru propria sa evoluţie, ci şi pentru opinia publică de specialitate din ţara sa. Poziţia lui deosebit de critică avea să sfărîme multe sacrosante tradiţii ale ştiinţei literaturii, deschizînd cîmp larg de acţiune interpretărilor moderne şi, în primul rînd, celor marxiste. Tot cam din acelaşi an datează începuturile preocupărilor sale pentru epoca literară a luminismului.

Iniţiate relativ tîrziu (Werner Krauss se naşte în Stuttgart la 7 iunie 1900), cercetările sale şi ale centrului pe care-l conduce la Academia Germană de Ştiinţe vor atinge, în 20 de ani, un asemenea nivel, încît se poate spune că Werner Krauss este cel mai de seamă specialist în viaţă în problemele literare ale secolului al XVIII-lea. Investigaţiile sale, ca cercetător al trecutului, sînt întotdeauna proiecţii ale necesităţilor prezentului. În secolul al XVIII-lea îl interesa, printre altele, „originea istorismului modern", problemă crucială în explicarea relaţiei dintre epoca modernă şi clasicismul filozofic şi literar. Ideea este subliniată cu tărie în cartea sa *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, apărută la Berlin în 1963 : „Die Herkunft der modernen Geschichtlichkeit beschäftigt die Aufklärungsforschung, besonders in Deutschland, seit mehr als einem halben Jahrhundert. Die Frage nach dem Ursprung des geschichtlichen Weltbilds galt immer als eine Schicksalsfrage, die über das Verhältnis der Deutschen zu ihrer philosophischen und literarischen Klassik entscheidet". Un întreg capitol, în aceeaşi carte, este intitulat *Cartaud de la Villate und die Entstehung des geschichtlichen Weltbilds in der Frühaufklärung*, autorul urmărind, cu o sagacitate documentară exemplară, filonul istorismului modern pînă departe în perioada incipientă a luminismului. În descoperirea izvoarelor metodei de interpretare istorică a lumii, ilustrată pentru prima oară de Herder în secolul al XIX-lea — metodă ce va deveni *via regia* a gîndirii germane —, Werner Krauss reexaminează puncte de vedere ale unor filozofi (Cassirer, Dielthey) istorici (Meinecke) sau literaţi. Linia pe care o urmează Krauss este aceea a lui Dielthey, care observase că preistoria concepţiei istorice asupra lumii e prezentă

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2 P. 287—289, BUCUREŞTI, 1970

în luminismul francez. O întrebare ar putea fi totuşi pusă : dacă nu e o suprasolicitare în a urmări în afara graniţelor ţării izvoarele unui fenomen, ilustrat în Germania atît de strălucit, de la concepţia romantică a lui Herder pînă la materialismul istoric al lui Marx. Dar Krauss rămîne consecvent cu sine însuşi, pentru că pentru el ştiinţa literaturii este în primul rînd un *proces*, care trebuie, cu prioritate, urmărit de cercetător : „Wir halten heute nicht viel von einer Literaturwissenschaft, die sich an immer gültigen Gesetzen statt an der geschichtlichen Bewegung der Literatur orientiert. Auch das scheinbar stabilste Element der Dichtung die Gattungen, sind den Gesetzen der Zeit unterworfen. Boileau hat im 17. Jahrhundert in aller Stille das Epos zu Grabe getragen. Der moderne Roman hat erst durch die Romantik seine wahre Bestimmung erhalten" (Krauss Werner, *Perspektiven und Probleme*, „Luchterhand", Neuwied und Berlin West, 1965, p. 7). Pe savantul german îl atrag de obicei marile fluvii ale dezvoltării literare, care străbat şi fertilizează mai multe ţări, considerînd noţiunile de „internaţional" şi „naţional" în mod dialectic : „Wir glauben, dass weder die hermetische Undurchdringlichkeit einer nationalistischen Literaturbetrachtung noch aber die kosmopolitische Auflösung der nationale Literaturent-wicklung dem menschheitsgeschichtlichen Sinn de Literatur gerecht wird" (*St. zur dt. und fr. Aufklärung*, p. 5). Dă exemplu pe Daniel Mornet, care, în *Geschichte der französischen Aufklärung*, lasă la o parte, principial, influenţa filozofiei engleze. Critică o parte a comparatismului francez, afirmînd chiar că acesta ar fi înlocuit mersul dezvoltării literaturilor naţionale „durch das Spiel der mannigfaltigen Beziehungen" (*op. cit.*). Werner Krauss nu are scrieri teoretice asupra literaturii comparate, dar din cele mai importante opere ale sale se pot trage unele concluzii cu privire la concepţia sa de comparatist. În capitolele *Die früheste Reaktion auf Diderots Jugendwerke in Deutschalnd*, *Über die Konstellation der deutschen Aufklärung*, *Der Weg der deutschen Aufklärung nach Frankreich während des 18.Jahrhunderts*, *Eine Verteidigungsschrift des Materialismus in der deutschen Aufklärung* dă aceeaşi importanţă relaţiilor atestate documentelor, cît şi paralelismelor. Cel mai interesant de observat este modul cum Werner Krauss urmăreşte autohtonizarea unor influenţe. Important nu este de unde vine o temă, dacă ea este luată din afara graniţelor naţionale sau este neaoş-locală, determinant pentru viaţa temei respective este cît de adînc se înrădăcinează în conştiinţa estetică a unui popor. Considerarea valorii estetice este fundamentală în studierea fenomenului literar, dar, alăturat, W. Krauss oferă cititorului adevărate crochiuri sociologice, lărgind şi completînd explicaţia ştiinţifică. În opera sa despre luminismul francez şi german, largile sale referinţe şi la alte domenii, în afara literaturii, sînt justificate prin locul central pe care-l ocupa în acea perioadă literatura în domeniul activităţii spirituale. „Die Grossmachtstellung, die das 18. Jahrhundert der Literatur einräumte, begründet die besondere Kompetenz der Literaturgeschichte für die Erforschung der Aufklärung im ganzen Umhreis ihrer Ausstrahlung" (St. z. dt. und fr. Aufklärung, p. 6). Sublinierea este deosebit de actuală la noi în perioada elaborării tratatului de istoria literaturii române !

Cercetarea literaturii în relaţiile ei multilaterale este o preocupare statornică la Werner Krauss. Să se ia aminte, în acest sens, că disertaţia

sa din 1929 se ocupa de *Das tätige Leben und die Literatur im mittelalterlichen Spanien*, în 1936 publica studiul *Corneille als politischer Dichter*, în 1946, *Die Welt in spanischen Sprichwort*, iar un an mai tîrziu se ocupa de o scriere didactică medievală, *Grácians Lebenslehre*. Cine se ocupă de migrația temelor poate folosi, din acest din urmă studiu, sugestii prețioase, de pildă, pentru așezarea într-un spațiu european a lucrării românești *Învățăturile lui Neagoe către fiul său Teodosie*.

Profesorul Werner Krauss este habilitat în 1931 pentru filologie romanică la Universitatea din Marburg, iar din 1947 funcționează ca profesor la Universitatea Karl Marx din Leipzig. Între 1945—1947 conduce periodicul „Die Wandlung", din 1955 „Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft", din 1959 „Schriftenreile der Arbeitsgruppe der deutschen und französischen Aufklärung", iar din 1961 „Beiträge zur romanischen Philologie".

Este membru al Academiei Germane de Științe și al Academiei Saxone de Științe. Deține premiul național, pe anul 1953, al R.D.G. Pentru meritele sale a fost ales membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

În ultimii ani, activitatea sa se îndreaptă spre sinteze și lucrări teoretice. Citățm, de pildă, monografia *Cervantes* (*Leben und Werk*) din 1966 și manualul *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (*Zur Interpretation literarischer Werke. Mit einem Textanhang*), Rowohlt, 1968, 254 p. (rde. 290—291). Opera romanistului, istoricului literar și comparatistului Werner Krauss interesează pe cercetătorul român atît prin faptul că se ocupă în special de cultura unei lumi legate de noi prin originea latină comună, dar și prin sugestiile teoretice pe care le dau lucrările lui pentru procesele complexe de transsubstanțiere a unor ideologii sau curente literare. Luminismul european, literar și ideologic, cu un rol așa de important în progresul istorico-social al multor popoare, a trecut din țară în țară, s-a amplificat și a fertilizat și stimulat conștiința națională. Așa s-a întîmplat și la noi, elemente locale dezvoltîndu-se cu repeziciune sub impulsul tinerilor români ce străbătuseră Europa și se adăpaseră la izvorul celor mai înaintate idei ale timpului. Aprofundarea operei lui Werner Krauss despre luminismul francez și german va da cu siguranță noi perspective propriilor noastre întrebări asupra originilor și însemnătății luminismului românesc.

POVESTEA LUI CAMARALZAMAN

UN EPISOD NECUNOSCUT DIN HALIMA

MARTA ANINEANU

Literatura populară română s-a îmbogățit cu o nouă povestire din ciclul de basme orientale *O mie și una de nopți* sau *Halima*, prin descoperirea de curînd a unui manuscris necunoscut.

Bogăția numerică a manuscriselor românești a celor *O mie și una de nopți*, din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea pînă în secolul al XIX-lea, numeroasele ediții, care, începînd din primele decade ale secolului al XIX-lea continuă și astăzi, competentele studii care i-au fost consacrate de M. Gaster, N. Cartojan, Dorothea Sasu-Țimerman, D. Simonescu și O. Papadima [1] ne îndreptățeau să considerăm încheiate problemele legate de acest basm-roman oriental, intrat în literatura noastră populară și atît de gustat de mai multe generații de lectori.

Descoperirea acestui nou manuscris deschide însă alte perspective și repune în discuție problema prototipurilor de la care pornesc traducerile românești.

Manuscrisul, achiziționat în anii din urmă de Biblioteca Academiei, scris între anii 1812 și 1814, de 102 file, format 24 × 16,5 cm., aflat sub cota ms. rom. 6059, poartă titlul *Istoriile și întîmplările marelui împărat Camaralzaman*.

Studiile întreprinse pînă în prezent au lămurit geneza edițiilor occidentale în limbile franceză, italiană și germană și a edițiilor grecești de la Veneția, cum și izvorul traducerilor românești, fixînd ca prototip manuscrisele rom. 2636 și 2587 din colecția Bibliotecii Academiei, de la care derivă toate celelalte manuscrise, mai mult sau mai puțin complete [2].

S-a stabilit că aceste două manuscrise sînt traduceri după ediția restrînsă (trei volume) în limba greacă, de la Veneția, cu titlul *Arabikon mythologhikon*.

Ms. rom. 2636, tradus în Șcheii Brașovului, între 1782 și 1786, cuprinde numai tomul al III-lea al ciclului, iar ms. rom. 2587, cu titlul adăugat *Arabikon mythologhikon*, tradus de

---

[1] M. Gaster, *Literatura populară română*, București 1883, p. 92 — 103; N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1938, vol. II, p. 298 — 320; Dorothea Sasu-Țimerman, *Les „Mille et une nuits" dans la littérature roumaine*, în *„Studia et acta orientalia"*, II, 1959, p. 189 — 205; I. C. Chițimia și D. Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1963, vol. I, f. 405 — 408; *Cartea celor o mie și una de nopți*, (1), (nopțile 1 — 24). Traducere de Petre Hossu. Prefață de Ovidiu Papadima. Traducerea versurilor de D. Murărașu, București, 1966, f. V—LVIII.

[2] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 317 — 320; Dorothea Sasu-Țimerman, *op. cit.*, p. 196—197; I. C. Chițimia și D. Simonescu, *op. cit.*, p. 406 — 407.

călugărul Rafail de la Hurez, în 1783, cuprinde trei tomuri. După afirmația cercetătorilor, acest manuscris este complet.

Pentru cele mai vechi tipărituri românești s-a stabilit, în concluzie, că traducerea lui Gherasim Gorjan din 1835—1838 [3] reproduce acest manuscris, deci are la bază ediția grecească, iar traducerea lui Ion Barac, din 1836—1840 [4], este făcută, după cum a stabilit Gh. Bogdan-Duică, după versiunea germană a lui Habicht [5]. Aceasta este singura ediție care ne interesează, fiind reprodus aici un mic fragment din istoria lui Camaralzaman. Frecvența și circulația edițiilor românești pînă în prezent au fost scrupulos prezentate de Dorothea Sasu-Țimerman [6].

Mitul lui Camaralzaman își are originea în folclor. Motivul principal al acțiunii este despărțirea îndrăgostiților, provocată de răpirea de către o pasăre de pradă a unui talisman sau giuvaer. După complicate aventuri, cei doi se regăsesc fericiți. N. Cartojan amintește de acest mit cu ocazia analizei altui roman popular de același tip, *Imbronie și Margarona*, reprezentat în literatura populară română tot numai printr-un manuscris din colecțiile Bibliotecii Academiei (ms. rom. 1817) [7].

În Occident, în evul mediu, povestea lui Camaralzaman, adoptată din *O mie și una de nopți*, are o mare circulație. G. Huet i-a consacrat un mic studiu interesant [8].

În folclorul românesc, mitul se găsește în unele basme sau, parțial, chiar în legende istorice, dar personajele și fabulația nu amintesc pe cele din *Halima*.

Povestea este, pe scurt, următoarea: prințul Camaralzaman din Insula copiilor lui Caledan, prin farmecele unor spirite, se îndrăgostește de prințesa Badur, din China, cu care se căsătorește, după mai multe aventuri. Pe drumul de întoarcere spre țară, o pasăre de pradă fură talismanul prințesei; pornind în căutarea lui, Camaralzaman se rătăcește de Badur, care, prin alte aventuri și travestită, ajunge rege al ținutului Ebene, unde simulează o căsătorie cu fiica regelui de acolo. Camaralzaman regăsește talismanul, îl pierde iarăși și este descoperit de Badur, care izbutește să-l aducă pe soțul ei în Ebene, unde acesta devine rege în locul ei și se căsătorește și cu fiica fostului rege. Aici se oprește povestea în textele analizate de Huet și în versiunea franceză a lui J. C. Mardrus, din 1900 [9]; povestea întreagă o găsim în ediția franceză a lui Antoine Galland [10] și tot întreagă este și traducerea din manuscrisul cel nou [11].

Continuarea este următoarea: din căsătoria cu cele două prințese, Camaralzaman va avea doi fii, Amgiad și Assad, care, prin intrigile mamelor lor, îndrăgostite fiecare de fiul celeilalte și respinse de aceștia, sînt condamnați la moarte de Camaralzaman. Salvînd viața călăului, prinții și-o cîștigă pe a lor. După o lungă rătăcire, ajung în țara Magilor, unde Amgiad, după

---

[3] Gherasim Gorjan, *Halima sau povestiri mitologhicești arăbești*, tom. I—IV, 1835—1838.

[4] Ion Barac, *O mie și una de nopți. Istorii arăbicești sau Halima* întîiași dată tradusă din nemțește, vol. I — VIII, Brașov, 1836 — 1840.

[5] Max Habicht, F. H. von der Hagen und Karl Schall, *Tausend und eine Nacht*; arabische Erzählungen, zum ersten Male aus einer Tunesischen Handschrift ergänzt und vollständig übersetz, Breslau, 1825, 15 vol.

[6] Cf. Dorothea Sasu-Țimerman, *op. cit.*, p. 198 — 205.

[7] N. Cortojan, *op. cit.* p. 333 — 343; *Imberie și Margarona* (*Pierre de Provence et la la Belle Magnebonne*).

[8] G. Huet, *Le thème de Camaralzaman en Italie et en France au Moyen âge*, în *Mélange Picot*, 1913, I, p. 113 — 119.

[9] *Le livre des Mille nuits et une nuit*, traduction littéraire et complète du text arabe par le dr. J. C. Mardrus, Paris, 1900, tom. V, f. 7 — 147.

[10] Cea mai veche ediție completă din Biblioteca Academiei este *Les mille et une nuits* Contes arabes traduits par Galland, Paris, 1876, tome II, f. 82 — 208.

[11] În general, nici versurile tipărite în limbi străine, nici cele în limba română și nici manuscrisele românești nu mai păstrează desfășurarea povestirii pe nopți sau o indică numai la tabla de materii. Semnalăm ca o curiozitate că în ediția Mardrus povestea este cuprinsă între nopțile 170 — 225, iar în versiunea lui I. Barac între nopțile 222 — 225.

unele aventuri, își creează o situație bună, iar fratele său, Assad, destinat să fie sacrificat zeului focului, este salvat, după multe încurcături. Povestea se încheie cu căsătoria celor doi frați cu femeile care le-au salvat viața și cu întîlnirea regilor : Schahzaman, tatăl lui Camaralzaman, Gaiur, tatăl prințesei Badur, din China, Camaralzaman, plecat să-și caute pe cei doi fii, descoperiți nevinovați, și regele Magilor.

Textul din manuscris nu se abate cu nimic de la stufoasa și complicata povestire.

Este doar de remarcat că nașterea lui Camaralzaman nu se datorește rugilor tatălui său la Dumnezeu, așa cum se povestește în versiunile franceze a lui J. C. Mardrus și a lui A. Galland și la Ion Barac, ci intervenției miraculoase și păgîne a unei vrăjitoare. Mai semnalăm și o neînsemnată inversare a ordinii în care se desfășoară istoria pățaniilor celor doi prinți frați în țara Magilor și a pedepsirii reginelor, cum și o formă mai dramatică și mai morală dată sfîrșitului povestirii.

Titlul complet al manuscrisului este *Istoriile și întîmplările marelui împărat Carmelezan. Acest împărat a fost fiu marelui împărat Schahaman, 1812 ghenar 2* (f. 1).

Data indicată aici marchează, după cum se vede din nota de la sfîrșit, momentul în care traducătorul sau copistul a început să scrie.

Iată notele de la sfîrșit (f. 102^{v})

„Sfîrșitul istorii lui Carmelezan și cu toate altele urmări a lui".

„S-au început aciaste istorii de scris de la 2 ghenar și a luat sfîrșit la 25 ghenar 1814, de mini Iordachi Ursachie s-au scris aciaste istorii".

Indicația vagă „s-au început... de scris..." nu ne lămurește dacă Iordache Ursachie este un simplu copist sau dacă este chiar traducătorul. Nota este puțin confuză, pentru că nu mai repetă anul 1812, de la începutul manuscrisului. În cazul cînd a fost scris în 23 de zile (2—25 ianuarie), atunci s-ar putea să fie o copie ; dacă a fost însă scris în doi ani, atunci s-ar putea crede că este vorba de o traducere, pentru că cineva care poseda o grafie atît de sigură și de cursivă ca aceea din manuscris nu avea nevoie de doi ani pentru a face o copie ! Și într-un caz, și în altul, se pune problema prototipului de la care s-a pornit.

Pentru informația pe care o conține, și ca un exemplu de limbă, reproducem parte din primele două file :

„Viind numita zi soltana Halima, după rînduiala ce au făcut împăratului Aidin, *după cum am zis la tomul întîi*, au început a-i spune acea minunată și cu dragosti a asculta ceniva, istoria a lui Carmelezan, împărat într-acestaș chip.

Preaputernice[12] împărate, vei ști împărăția ta că în vremii de douăzăci zile pre mare, în cele mai depărtate mări a Persiei, împărății indienilor, este un nesă și să și numești nisăon a fiiului lui Calentan împărat, acest nisăon este împărțit în multe eparhii mari, slăvite și lăcui-

---

[12] Reproducem, pentru comparație, același pasaj din ediția Barac, pe care l-am reprodus aici și din manuscris :

„Doamne, de la portu Persicesc cale de 20 de zile în ocean este o insulă ce se cheamă Haledan. Această insulă este împărățită în mai multe țănuturi, toate cu cetăți frumoase și cu lăcuitori mulți împodobite, care închipuesc o crăime putearnică. Acolo stăpînea odinioară un craiu, anume Sahsaman, carele avea patru mueri și toate era fiice de crai și legiuite ale lui și mai avea și șasezeci de țiitoare.

Sahsaman să ținea a fi cel mai norocit stăpînitoriu preste tot pămîntul pentru odihna și pacea ce avea în țara sa, numai un lucru îl supăra pre dînsul întru toată norocirea sa, cum că era îmbătrînit de zile și prunci nu avea măcar cîte mueri au avut. El nu știa cui să impute nerodirea aceasta și așa supărîndu-se despre aceasta din potrivă să socotea pre sine cum că l-au întîmpinat cea mai mare nenorocire, de va muri el fără de a-și lăsa vreun moștenitor din sămînța sa.

Multă vreme își ținea el această durere ascunsă, carea îl chinuia pre el și pururea să silea a-și ascunde supărarea aceea ca să nu să arate să-l priceapă cineva. În urmă ș-au descoperit scîrba către vezirul său cu amar între patru ochi și l-au întrebat de știe vreun mijloc de ajutoriu împotriva nerodirei de fii".

toare de multe noroade, avînd mulţimi de oraşe foarte la toată lumea vestite, pe care toate le ocărmuea, oblăduindu-li un împărat puternic.

Această împărţire să chevernisă odată de un împărat anumi Schazaman, careli avea patru legiuitoare muieri, şi toate era fete de împăraţi, şi pe lîngă acestea avea şi şaizăci de ţiitoare. Împăratul acesta Schazaman se numea cel mai fericit monarh a pămîntului pentru liniştea şi fericirea împărăţii lui, numai un lucru îl supăra mult, carele era că se vedea pre săni în aplecarea bătrîneţilor şi fiiu nu avea pentru clironamiea şi diadichiea împărăţii lui din sîngele său. Acest gînd foarte îi strămtoarea ferecerile sali şi stenahorie mare aducea sufletului lui. Care scărbă a sa o avea tăinuită fără a o răvărsa cătră ceniva şi să ardea necontenit de dînsa, gîndind ce va faci".

Preţioasa informaţie pe care o căpătăm este că manuscrisul reprezintă tomul II al unei versiuni necunoscute. Este cazul să ne întrebăm dacă formula „după cum am zis la tomul întăi" este o realitate pentru copistul sau traducătorul manuscrisului sau este o simplă formulă, pe care a copiat-o mecanic de pe modelul pe care l-a avut în faţă?

Analiza limbii textului nu poate fi concludentă, cel puţin deocamdată.

Textul pare să fie scris în Moldova, iar frecvenţa grecismelor ne-ar îndrepta spre un prototip grec, deşi fenomenul se poate explica şi prin folosirea lor curentă în limba epocii. Spre exemplu, cuvinte ca *politee*, care alternează cu oraş, *stenahorie*, *metaharisi*, *pliroforisi* circulau curent. Folosirea lui *nesă* şi *nisăon*, pentru insulă (în gr. νῆσος) sau ortografierea numelui prinţesei Badur în forma *Mbaduera*, care aminteşte grupul μπ (= b) din limba greacă, fac ca textul să pară tributar unui model grecesc. În ciuda numeroaselor grecisme, limba povestirii este curgătoare şi colorată, cu nuanţe folclorice, obişnuite în basmele noastre, dar şi cu neaşteptate neologisme. Numele proprii, cum o dovedesc cele ale eroilor principali, Carmelezan şi Mbaduera, sînt corupte, trecînd printr-o filieră greco-română.

Toate influenţele greceşti ne împiedică să bănuim că traducerea s-a făcut după versiunea franceză a lui Galland, cu care textul manuscrisului seamănă perfect. Dacă însă în manuscrisul 2587, tradus de Rafail călugărul, şi în ediţia lui Gherasim Gorjan, care reproduce ediţia grecească prescurtată de la Veneţia, povestea nu figurează, putem bănui că ea se găsea în ediţia mare grecească, tipărită tot acolo în 1757.

Am amintit că un fragment din această povestire apare în ediţia lui Ion Barac, vol. VIII, p. 132—173, sub titlul *Istoria amorului prinţului Camaralzaman de la insula Haledan şi a prinţesei Badur de la Hina.*

Fragmentul se opreşte aproape de început, după ce spiritele, în urma unui rămăşag, fac să se întîlnească cei doi eroi într-o noapte, după care îi despart.

Cu excepţia arătată mai sus, asupra naşterii lui Camaralzaman, restul povestirii, atît cît este, se aseamănă cu povestirea din manuscris, numai că anumite pasaje lirice Barac le-a redat în versuri stîngace, deşi modelul său german le reprodusese în proză.

Nu am regăsit povestea lui Camaralzaman în nici un alt manuscris sau ediţie românească.

Manuscrisul lui Iordachi Ursachie s-ar putea să fie un caz tot atît de izolat cum a rămas şi manuscrisul lui Nicolae Ursache, *Imberie şi Margarona*. Ambele sînt un indiciu asupra gustului cititorilor pentru asemenea romane, în care povestea de dragoste se împleteşte cu farmecul aventurilor.

Credem că povestea lui Camaralzaman din manuscrisul necunoscut merită să fie editată integral şi studiată în amănunt pentru a servi apoi prelucrărilor literare moderne, care să o pună în circulaţie astăzi, ca pe o moştenire rămasă din literatura populară română de acum un veac şi jumătate.

ECOURI ALE CĂLĂTORIEI LUI A. DEMIDOFF ÎN PRINCIPATE

CĂTĂLINA VELCULESCU

În vara anului 1837 a trecut în mare grabă prin Principate expediția științifică organizată de prințul Anatole Nicolaevici Demidoff, descendentul occidentalizat al unei întreprinzătoare familii de moșieri și industriași ruși. Scopul principal al călătorilor era cercetarea bogățiilor minerale ale moșiilor lui Demidoff din Crimeea, cu speranța că vor găsi aur. Oscilînd între a fi călătorie de agrement, de cercetare științifică sau de afaceri, expediția avea o compoziție eterogenă.

Membrii oficiali ai ei erau un geolog și geograf din Versailles — J. J. Huot [1], un zoolog, elev al Muzeului de istorie naturală din Paris — Louis Rousseau, un botanist, care era în același timp și medicul călătorilor — doctorul Joseph Henri Léveillé[2], pictorul Denis — Auguste-Marie Raffet [3], deja cunoscut la aceea dată pentru lucrările sale.

Desenele cu care a ilustrat descrierea acestei călătorii, apărută sub semnătura lui Demidoff [4] și volumul de litografii publicat în 1890 la Paris, cu imagini din Țara Românească și Moldova, sînt mărturii prețioase despre Principatele Române.

În expediție erau și doi călători cu ocupații incerte; vicontele Adolphe Silvestre du Ponceau din Paris, despre care se spune vag că avea menirea de a face observații fizice, și Louis Auguste de Sainson, desenator, care nu era decît secretarul particular al prințului Demidoff, dar care în 1822—1823 participase la călătoria în jurul lumii a fregatei „Coquille", al cărei comandant secund era vestitul navigator J. S. C. Dumont d'Urville [5].

În afară de această parte „oficială" a expediției mai există încă una (despre care vorbește doar ziarul muntean „Cantor de aviz și comerț" (I, 1837—1838, nr. 20, p. 77—78), compusă

---

[1] Jean-Jacques-Nicolas Huot a trăit între anii 1790 și 1845 la Paris și Versailles. Este cunoscut mai ales drept colaborator și continuator al lui Conrad Malte-Brun, ale cărui cărți *Geographie ... de toutes les parties du monde*, 16 vol. Paris, 1803 — 1807 și *Precis de la geographie universelle*, 8 vol. Paris, 1810 — 1829, le va completa și reedita.

[2] Joseph-Henri Leveille, medic și botanist, s-a născut la Paris în 1800.

[3] Denis-Auguste-Marie Raffet, desenator și litograf, s-a născut în Paris la 1 martie 1804 și a murit la Genova în 16 februarie 1860.

[4] *Voyage dans la Russie Méridionale et la Crimee, par la Hongrie, la Valachie et la Moldavie, executé en 1837.* Edition illustrée ... par Raffet, Paris, 1840, VII + 621 p + 1 f. (Pînă în 1855, cartea a fost tradusă, editată și reeditată în limbile italiană, spaniolă, engleză, germană, polonă, rusă).

[5] „Le Moniteur Universel" , nr. 247, 4 sept. 1837, p. 2056, col III se referă la trecerea expediției lui Demidoff prin Iași.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 295—301 BUCUREȘTI, 1970

din : „o contesă,... un general italienesc, un polcovnic, un inginer,... un casier şi alte slugi trebuincioase".

Călătorii au plecat din Paris în iunie 1837; au mers în grupuri şi pe rute diferite cu poştalionul, pînă la Viena (şi Demidoff se plînge grozav în *Esquisses d'un voyage dans la Russie méridionale et la Crimee*, Paris, 1838, de organizarea poştei în ţările germane), iar de acolo, cu un vapor primitiv şi lipsit de confort, pe Dunăre, pînă la Giurgiu. De la Viena la Budapesta, contele rus a preferat drumul pe uscat.

Ţările Române, ieşite de mai puţin de două decenii de sub domniile fanariote şi trecute printr-un război ruso-turc, le-au făcut o impresie jalnică, ceea ce nu i-a împiedecat să preţuiască ospitalitatea şi bunătatea locuitorilor.

La Bucureşti au stat cinci zile (12—17 iulie stil nou), timp în care, aşa cum povesteşte pe larg Demidoff în amintita descriere a călătoriei şi precum relatează ziarele româneşti din epocă [6], au fost centrul atenţiei boerimii şi a însuşi domnitorului Alexandru Ghica. Au participat la examenele de la şcoala Sfîntul Sava, au vizitat Muzeul de istorie naturală, biblioteca publică, au văzut un spectacol etc.

Spre Iaşi au călătorit pe o ploaie torenţială, pe drumuri rupte de cumplite inundaţii. Au rămas în capitala Moldovei doar două zile, iar la 21 iulie s-au îndreptat spre Crimeea, făcînd un popas nedorit în carantina de la Sculeni (pe Prut), pentru că Turcia era bîntuită de ciumă. După trei luni, cît au durat cercetările, au plecat din Crimeea (unde — cu toate măsurile de precauţie luate — se declarase ciuma), cu vaporul la Constantinopol, iar de acolo la Marsilia.

În scurta lor şedere în Iaşi, membrii expediţiei au fost primiţi de domnitorul Mihai Sturza şi au făcut cunoştinţă cu mai mulţi boieri, dintre care i-a impresionat îndeosebi marele logofăt Nicolae Şuţu [7]. Au cunoscut de asemenea şi pe unii dintre membrii „Societăţii de medicină şi istorie naturală" şi au vizitat „Muzeul de istorie naturală", de care erau mîndri toţi ieşenii cultivaţi.

Societatea, compusă mai mult din medici şi farmacişti germani aşezaţi în Moldova, avea largi legături cu lumea medicală germană. Încă în primele statute există un articol privitor la relaţiile cu străinătatea. „*Fieştecare* (sublinierea noastră) doctor sau naturalist din ţări străine poate fi primit de mădular corespondent" [8] şi s-a dat şi o diplomă tip pentru membrii de peste graniţă.

În continuare vom încerca să urmărim relaţiile călătorilor francezi cu Societatea din Iaşi, aşa cum reiese din puţina corespondenţă păstrată între Gheorghe Asaki, A. Demidoff şi geograful J. J. Huot [9]. Se pare că Asaki, vechi membru fondator al Societăţii (în a cărui casă s-au ţinut primele ei şedinţe), bun cunoscător al limbii franceze şi al vieţii occidentale, a fost cel care s-a ocupat îndeosebi de călăuzirea oaspeţilor.

Schimbul de scrisori se desfăşoară în jurul primirii călătorilor francezi ca membri ai „Societăţii de medicină şi istorie naturală din Iaşi".

J. J. Huot scrie din Sculeni la 23 iulie st.n. : „Si vous pensez, Monsieur, que j'ai quelque droit au titre de correspondant de votre Société, vous pouvez me proposer, je me trouverai heureux que mon passage en Moldavie m'ai offert l'occasion d'être lié aux savants d'un pays qui apprecie la France ..." (vezi Anexa II).

Asaki expune pe scurt în „Albina" din 11 iulie 1837 vizita francezilor la Muzeul din Iaşi, dar nu aminteşte nimic de intenţia de a-i primi în Societate.

---

[6] „Muzeul National", II, 1837 — 39, p. 29 — 31 ; „Cantor de avis şi comerţ", I, 1837 — 1838, p. 77.

[7] Nicolae Şuţu s-a născut în 1798 la Constantinopol şi a murit în 1871 la Focşani. E fiul domnitorului Alexandru Şuţu. S-a făcut cunoscut prin scrierile sale economice.

[8] N. A. Bogdan, *Societatea medico-naturalistă şi muzeul istorico-natural din Iaşi*. Documente ..., Bucureşti, 1919, p. 8.

[9] B.A.R., secţia mss, coresp. Asaki, nr 28. 213, 28.180, 28. 189, 28. 191.

În scrisoarea din 3 august st. n., trimisă din Sculeni, în care Demidoff mulţumeşte lui Asaki pentru numirea sa ca membru corespondent, se menţionează că doar unuia dintre călătorii francezi, L. A. de Sainson (care nu avea nici o atribuţie ştiinţifică), nu i se trimisese diploma. Aceasta se datora nu unei neglijenţe, aşa cum insinuează prinţul rus, ci unei exigenţe a Societăţii, care, cu toată marea indulgenţă a articolului de statut citat, nu încălca anumite limite (Numai la insistenţa lui A. Demidoff, Louis Auguste de Sainson a fost totuşi primit), (vezi Anexa I).

Din ciorna unei scrisori a lui Asaki (singura păstrată) (vezi Anexa I), ca şi din răspunsurile lui Demidoff, se înţelege că omul de litere moldovean era deosebit de amabil, desigur şi pentru că dorea ca în relatările de călătorie să se vorbească binevoitor despre români.

De fapt, primind membri din străinătate, societatea urmărea, pe lîngă scopul pur ştiinţific (obţinerea unor publicaţii de specialitate, obiecte pentru muzeu, invitaţii la congrese), şi unul de propagandă, de răspîndire a unor cunoştinţe reale despre Moldova şi români, în general.

Din datele care s-au păstrat, înţelegem că nici unul din aceşti primi membri francezi nu s-au mai interesat de societatea din care se simţiseră „onoraţi" să facă parte. Doar geograful J. J. Huot (cel care la 23 iulie 1837 îi scria lui G. Asaki din carantina de la Sculeni) face excepţie. Continuator al lui Conrad Malte-Brun (i-a reeditat şi completat geografia universală), el cere lui Asaki (în scrisoarea din 23 iulie, amintită mai sus) date amănunţite despre Moldova, pentru a le insera în noile ediţii ale geografiei înaintaşului său (vezi Anexa II). Îl interesau : constituţia ţării, organizarea justiţiei, impozitele, cheltuielile, comerţul, industria bogăţiile minerale, temperatura şi anotimpurile, populaţia etc. Cerea descrieri amănunţite şi date statistice recente, raportate la altele mai vechi, rugînd să i se comunice toate lucrurile importante ce se puteau şti despre Moldova). Totodată, J. J. Huot, vicepreşedinte sau fondator al unor societăţi franceze de ştiinţe naturale, geologie, agricultură, litere şi artă, îi propune lui Asaki să devină corespondent al lor (Nu avem nici o ştire care să confirme realizarea acestui proiect). De asemenea promite că va trimite cîteva cărţi de geologie şi geografie bibliotecii Muzeului din Iaşi (Se cunoaşte o singură carte trimisă de el : *Specimen Zoophytologie Dinuviannae* de J. Michelotti, ca dar din partea autorului [10].

Se pare că — din păcate — G. Asaki nu a răspuns frumoasei scrisori a lui J. J. Huot. S-ar putea că preocupările acelui an (grija pentru „Alăuta românească" şi pentru şcoala de actorie abia înfiinţate) să-l fi împiedicat de la un răspuns prompt, pe care, cu vremea, a şi uitat că-l datora.

În ediţia din 1853 a geografiei lui Conrad Malte-Brun, îngrijită de J. J. Huot (vol. IV, p. 354—363 şi vol. II, p. 48) apar — faţă de ediţiile anterioare — cîteva date în plus despre Moldova. Dar prin sărăcia lor în raport cu chestionarul alcătuit de J. J. Huot la 23 iulie 1837, nu susţin ipoteza unui eventual răspuns al lui Asaki.

Este adevărat că s-ar putea bănui şi că acest răspuns a existat, dar nu a fost folosit decît parţial de geograful francez, care, o dată ajuns în reşedinţa sa de la Versailles, prins de multiple ocupaţii, va fi pierdut ceva din interesul entuziast pentru Moldova.

Oricum, este ciudat că în ediţia din 1853 a geografiei, J. J. Huot nu reproduce nici măcar datele interesante pe care Demidoff le obţinuse de la marele logofăt Nicolae Şuţu şi le reprodusese în al său *Voyage...*, apărut în 1840.

În schimb, în aceeaşi ediţie a geografiei sînt expuse multe ştiri noi despre Ţara Românească, ştiri ce fuseseră desigur luate de la oficialităţi în timpul şederii la Bucureşti.

În a doua ediţie a cărţii lui Demidoff, apărută în 1841 la Paris, J. J. Huot vorbeşte încăodată despre ţările române, într-un capitol ce conţine descrierea geologică a locurilor prin care a trecut în 1837 expediţia.

---

[10] N.A. Bogdan, *op. cit.*, p. 31.

ANEXA I

[1] Monsieur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 22 Juillet/3 Août pour me faire part de ma nomination de membre correspondant de la Société d'histoire naturelle de Moldavie en me transmettant les diplômes de ma commission scientifique composée de Mrs. du Ponceau, Huot, Rousseau, Leveillé et Raffet. Vous avez oublié celui de Mr. de Sainson qui était cependent désigné sur la note à la quelle j'ai apposé les noms de baptême ainsi que vous le desiriez.

Tous ces messieurs se joignent à moi pour vous remercier, Monsieur, d'un honneur que nous apprécions à sa juste valeur.

C'est dans ces sentiments que nous vous prions d'agréer, monsieur, l'assurence de notre consideration la plus distinguée.

J. J. Huot	Du Ponceau	Demidoff
Leveillé	Raffet	L. Rousseau
	De Sainson	

Veuillez bien envoyer le diplome de Mr. Sainson à Odessa poste restante à mon adresse.

De la 40me de Skulani * le 3 août 1837

Adresa : Monsieur, Monsieur Asaky, à Iassy

Original B.A.R., Corespondenţă Asaki, 28.213

Iassy 26 Juillet/7 août 1837

[2] À Mr. Demidoff à Odessa.
Monssieur le Comte,

Aussitôt après la réception de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser de la quarantaine, en date du 22/3 août, je me suis empressé (şters : de rectifier l'erreur l'omission) d'obtenir la nomination de Mr. Sainson comme membre de la Société d'Histoire naturelle de Moldavie et dont je transmets ci-joint les titres.

La société et moi en particulier nous nous félicitons de l'occasion par laquelle nous avons pu offrir M. le Comte, à vous ainsi qu'aux membres de votre comission scientifique un temoignage d'estime, qui ne saurait être que favorable aux progrès de notre etablissement.

Agréez, Monsieur le Comte, les assurances des sentiments de la haute considération avec lesquelles j'ai l'honneur d'être,

Votre
très humble Asaki

Original. Coresp. Asaki 28.180. Ciornă

Odessa le 28 août 1837

[3] Monsieur

Je m'empresse de vous accuser réception de la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire le 7 ct. pour m'annoncer la nomination de Mr. de Sainson comme Membre de la Société d'Histoire naturelle de Moldavie et m'en transmettre les titres. Je l'attends de Crimée

* Quarantaine de Skulani

pour m'accompagner aux maneuvres de Vosnesensk; il sera infiniment sensible à ce témoignage d'estime de votre honorable société.

En vous remerciant beaucoup de l'empressement que vous avez bien voulu mettre à m'être agréable, en obtenant cette nomination, et de ce que vous avez la bonté de me dire de flatteux à cette occasion, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurence de ma considération distinguée,

Démidoff

B.A.R. Original. Corespondență Asaki 28.189

ANEXA II

De la quarantaine de Skouliane le 23 Juillet 1837 (Nouveau style)

Monsieur l'Aga G. Asaky à Iassy.

Monsieur,

La manière affectueuse avec la quelle vous m'avez accueillé pendant mon court séjour à Iassy m'encourage à vous adresser une série de questions relatives à votre intéressant pays, que je voudrais être à portée de faire connaître, et de faire apprécier.

Constitution :En quoi diffère-t-elle de celle de la Valachie?
De combien de membres se compose l'assemblé des Boyards?
Quel est le mode d'élection?

Justice : Suit-on les mêmes coûtumes que dans la Valachie?
A-t-on comme dans ce dernier pays adopté le code criminel et le code de commerce français?
Quels sont les tribunaux qui existent en Moldavie?
L'institution du Jury y est-elle en usage?
Les juges sont-ils inamovibles?
Les procès sont-ils fréquents?
Les débats sont-ils publics?
Les crimes sont-ils fréquents?
L'homicide est-il punie de mort?
Dans quelle proportion le nombre des crimes, contre les personnes et contre les propriétés, se trouve-t-il en raport avec la population?

Impôt Le paysan y est-il seul soumi comme en Valachie?
A combien de piastres (de Valachie) s'élève-t-il par tête?
Y a-t-il aussi comme en Valachie un droit d'octroi sue les boissons?
Quels sont les revenus de l'Etat pour l'Impôt personnel, les Salines, les Douanes, les Patentes etc.?

Dépenses : Quelle est la contribution payée à la Porte?
A combien se monte la liste civile?
Quelles sont enfin les dépenses détaillées et la réserve de l'Etat?

Commerce : A combien évalue-t-on la valeur des importations et exportations?

Industrie : Quelles sont les branches d'industrie de la Moldavie?
Quelles sont les principales branches de culture?

A quoi attribue-t-on le manque de . . . . . et le peut (?) d'avancement de l'industrie et de l'agriculture?

Les Juifs se livrent-ils à l'agriculture?

Richesse minérale : En quoi consiste-t-elle et quelle pourraient être du produite?

Quelles sont les principales euax minérales?

Quelles sont les rivières qui charrient de l'or?

Température et Saisons : Quelle est la température la plus basse, la température la plus haute, et la température moyenne? (en indiquant le thermomètre)?

Quelle est la quantité de pluie qui tombe annuellement à Iassy?

Comment se partagent les saisons? quelle est leur durée?

Quelles sont les vents dominants?

Population : Quel est le nombre d'habitants d'après le dernier recensement?

Quel est celui que presentai le recensement précédant?

(N. B. Il serait utile d'avoir la population par classes d'habitants)

Combien y a-t-il de Juifs? combien de catholiques romain?

Combien y a-t-il de Ziguennes? Sont-ils esclaves? Y en-a-t-il d'errants?

Y en a-t-il qui appartiennent à la couronne?

Animaux domestiques Combien y a-t-il de chevaux, de bœufs, de vaches, de moutons, de porcs, d'ânes, de chèvres, etc?

Habitations — Combien y a-t-il de maisons, de monastères, d'églises, de moulins, de distilleries, et d'autres fabriques?

Villes et villages Combien de villes? Combien de villages? Quelle est la population de Iassy et des principalles villes?

Nourriture et maladies — En quoi consiste la nourriture habituelle du peuple, soie dans les viiles, soie dans les campagnes? Les viandes salées sont-elles les plus habituelles? Quelle est la boisson fermentée?

Quelles sont les maladies dominantes?

Education — Combien y a-t-il d'écoles primaires et d'écoliers dans toute la Moldavie?

Combien de collèges et d'écoliers?

Combien de pensionnats?

Est-ce la même éducation qu'en Valachie?

Dignités Les principales dignités de l'Etat sont-elles les mêmes qu'en Valachie?

Superstition Quelles sont les principales superstitions répandues chez les paysans?

Histoire et archéologie Quelle est suivants les savants Moldaves, l'origine de la tête de bœuf adoptée poue les armes de la Moldavie? Est-ce parceque la légion romaine qui s'établit dans le pays avais dans ses étendards une tête de bœuf? Est-ce parceque depuis la plus haute antiquité le pays est riche en bestiaux?

Les Moldaves se designent-ils entre eux sous le nom de *Roumani* comme les Valaques?

D'où leur vient la dénomination de *Moldaves*?

Telles sont Monsieur, les principales questions dont je désirerais avoir la solution; si en m'adressant vos réponses il vous vient d'autres renseignements sous lesquels j'aurais oublié de vous faire des questions, vous m'obligeriez en me les communiquant. Je me propose de faire usage de ces documents dans la première édition du *Précis de la Géographie Universelle* (12 vol in 8^0) que j'ai fait avec Malte Brun et dans l'abrégé de géographie dont on termine la 2e édition et dont une 3e sera donnée l'année prochaine.

Je n'oublierai pas que je vous ai promi pour votre bibliothèque un exemplaire de cet abrégé, ainsi qu'un exemplaire d'une autre géographie élémentaire intitulée *Geographie des Ecoles*, et enfin un exemplaire d'un *Nouveau traité élémentaire de Géologie* dont j'ai publiée le 1er volume avant mon départ de France. La lecture que je viens de faire d'une petite

brochure relative à la *Société de medecine et d'histoire naturelle de Moldavie*,[1] vient de me suggérer l'idée d'entretenir une sorte de correspondance entre votre société et trois autre Société savantes qui résident à Versailles-ville que j'habite et qui n'est, comme vous le savez, qu'a 4 lieues de Paris. En conséquence, si vous le désirez, je m'offre de vous présenter comme membre correspondant à la *Société des Sciences naturelles de Seine et Oise*, dont je suis Vice-Président, à la *Société des Sciences morales des lettres et des arts de Seine et Oise*, dont je suis l'un des fondateurs, enfin à la *Société royale d'agriculture et des arts de Seine et Oise*, dont je suis trésorier perpétuel.

Suivant votre réponse afirmative je m'empresserai, Monsieur, de vous proposer à nos Sociétés et même si vous le desirez à la *Société geologique de France*, dont je suis l'un de fondateurs ; Je suis certain qu'elle s'empresseront de vous admettre dans leur sein.

C'est par les travaux des sociétés savantes que la civilisation et la lumière se répandent.

Si vous pensez, Monsieur, que j'ai quelque droit au titre de correspondant de votre Société, vous pouvez me proposer, je me trouverai heureux que mon passage en Moldavie m'ai offert l'occassion d'être lié aux savants d'un pays qui apprécie la France d'après son côté le plus honorable ; c'est..... comme foyer de lumière.

Il ne me reste plus, Monsieur, qu'à vous prier de m'adresser votre réponse à Odessa chez M. le Comte A. Demidoff.

Si passé le mois de Décembre prochain vous désiriez m'écrire, vous pouviez le faire en m'adressant votre lettre tout simplement *à Versailles.*

En attendant votre réponse, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurance de ma parfaite considération,

J. J. Huot.

Adresa : Monsieur l'Aga George Asaky
Membre honoraire de la Société de Médecine et d'histoire naturelle de Moldavie.

À *Iassy*

Moldavie

B.A.R. Original. Corespondență Asaki. 28.191

PUBLICISTICA LUI B. P. HASDEU (II)

VASILE SANDU

Aflat în contradicții de neconciliat cu mediul intelectualității ieșene, Hasdeu acceptă să se mute la București, în vara anului 1863, ca membru al Comisiei „documentale" și al Comisiei moșiilor mănăstirești. Se orientează destul de repede la fața locului, ia legătură cu Cezar Bolliac și începe să colaboreze la „Buciumul". În nr. din 4 septembrie 1863 al ziarului îi apare povestirea *Iancu și Ioniță seau Demustrarea socială a formulei matematice* $+ - = 0$*, în care se observă utilizarea resurselor umoristice din *Duduca Mamuca*, pe un ton mult mai degradat, făcînd serioase concesii gustului mediocru. În numerele din 24 septembrie și 3 octombrie este prezent cu *Comentariul asupra titlului domnilor români : Io, gospodar și voevoda*, în care demonstrația științifică este pusă în slujba unor țeluri politice. Întîlnindu-se mai mult din întîmplare cu opinia lui Papiu-Ilarian, el dovedește argumentat că particula voievodală *Io* derivă din numele regelui româno-bulgar Ioniță Asanul, fapt semnalat pentru prima oară de Dimitrie Cantemir. Constatînd că rolul înnoitor al revoluției s-a coborît la baladinajul răsturnării persoanelor, că spiritul de partid a devenit o simplă ceartă între indivizi care monopolizează patriotismul și înjumătățesc țara, el ar vrea să se ridice deasupra măruntelor patimi ale zilei și să apere viitorul numelui de român, în spiritul unei adevărate politici naționale. Exagerînd consecințele studiului filologic, crede că numai pe baza acestuia s-ar putea impune imperativul constituirii unui regat sub Alexandru Cuza. Elanul său, în care trebuie să vedem și o doză de interes, avînd în vedere că domnitorul intervenise pentru numirea lui în cele două comisii, dar nu numai atît, se exteriorizează frenetic, sub forma unei lozinci exaltate : „Să trăească regatul României ! Să trăească regele Alesandru Ioan I !"[58].

În activitatea sa începe să-și facă loc tot mai mult preocuparea pentru problemele politice, manifestată în seria de articole despre „Votul Universale", publicată în „Buciumul" din luna octombrie 1863. Din motive de circumstanță mai mult decît din convingere politică, atacul se îndreaptă cu precădere înspre „Românul", al cărui rol pozitiv s-ar fi epuizat, acum avînd „...stilul ofticos și leșinat al ziarului de la Caimata..."[59]. În schimb, „Buciumul", în tabăra căruia pătrunsese, este scris „...într'uă limbă curată românească, cu uă vervă și cu uă artă stilistică, ce urcă pe redactore la treapta celor mai buni prozaici români"[59]. Opiniile sale politice sînt lipsite de consecvență, în nr. 9 din octombrie al ziarului fiind

---

* Pentru simplificare, se respectă grafica care notează o realitate fonetică.

[58] *Comentariul asupra titlului domnilor români* ..., „Buciumul", anul I, 1863, nr. 111, 27 sept.

[59] *Votul Universale*, „Buciumul", anul I, 1863, nr. 124, 9 oct., p. 1, c. 2.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 303–310, BUCUREȘTI, 1970

pentru recunoaşterea grabnică a votului universal, fie că vine de la Cameră, fie că vine din partea domnitorului, iar în nr. din 13 octombrie împotrivindu-se cu tărie ideii de a se accepta realizarea acestuia de către Cameră. Nu contestă faptul că în compoziţia Camerei trebuie să existe şi unii boieri democraţi, însă precumpănesc cei autocraţi, şi atunci „e absurd a cere Votul Universale de la seau prin Cameră. E primejdios a recurge la intermediul oligarchiei. E absurd şi primejdios !" [60]. Şi articolul nesemnat din 10 octombrie, prin spiritul anticiocoiesc care îl propulsionează, ca şi cel din 19 octombrie, semnat V., prin incisivitatea tonului, par a fi tot de el, dacă pornim de la titlul comun şi de la claritatea caracteristică scriitorului în derularea argumentelor. Invectivele sale nu au trecut neobservate de ziarul advers, ci au pricinuit riposte insidioase, la care colaboratorul „Buciumului" răspunde cu mînie [61]. Cu activitatea din „Buciumul", Hasdeu se apropie tot mai mult de formula publicistică, articolele sale eliberîndu-se de greaua erudiţie şi căpătînd verva şi dezinvoltura de stil prin care va excela de acum încolo creatorul revistei „Aghiuţă".

Prima revistă bucureşteană a lui Hasdeu, „Aghiuţă" [62], îşi face apariţia la 3 noiembrie 1863, într-un moment de mare încordare politică, provocată de luptele duse în jurul problemei agrare, cînd „monstruoasa coaliţie" se străduieşte să slăbească autoritatea domnitorului Cuza şi să zădărnicească realizarea reformelor democratice [63]. Revista îl sprijină pe domnitor şi denunţă maşinaţiile coaliţiei, vizîndu-i atît pe conservatori, dar mai ales pe liberali, în persoana lui C. A. Rosetti. Chiar articolul prin care debutează revista, *Levassor şi D. Rosetti*, semnat *...N...O...U*, are ca ţintă de atac pe cel care va constitui obiectul a numeroase zeflemele din cele 27 de numere, desfăşurate pe parcursul unui an şi jumătate. Îl consideră mai ceva decît celebrul artist comic, care apărea „...pe scenă în 14 străvestiri, sub 14 caractere şi cu 14 limbagiuri" [64]. Printr-un calambur de fină extracţie, dă de înţeles că atitudinea lui C. A. Rosetti are la bază cele mai josnice interese pecuniare : „Străvestirile, caracterele, limbagiurile d-lui sunt *nenumărate*, măcar că ele se manifestează prin *numerii* „Românului" şi măcar că d-lui îşi face prin ele un *nume-rar*" [64]. Hasdeu simulează admiraţia pentru „ilustrul comedian de la Caimata" [64], care într-o vreme divulgase în „Românul", pe urmele descoperirilor lui Bolliac, faptul „... că aşa-numita *alteţea sea principele Bibesco-Basaraba de Brancovano* nu este nici *Bibesco*, nici *alteţe*, nici *Basaraba*, nici *principe*, nici *Brancovano*, adică mai pe scurt nu este ceea ce vrea să fie şi vrea să fie ceea ce nu este" [64], ca, mai apoi, după ce anonimul personaj „...pune în mîna d-lui Rosetti uă amabilă poliţă către amabilul banchier D. Tetorian, pentru amabila sumă de una mie galbeni foarte amabili, să devină „... polinim, priimind de la Caimata un decret, în puterea cărui i se înapoieşte toate spoelile, şterse mai-nainte de la 18 Martiu 1863, şi *alteţea*, şi *principe*, şi *Bibesco*, şi *Basaraba*, şi *Brancovano* ! Ne pare rău că înaltul nu-ştiu-cine n-a mai adunat veri-uă zece titluri : D. Rosetti i le-ar hărăzi pe toate, şi nu în *dar*, ci pentru *raţiuni ponderoase* !" [64], continuă cu sardonism redactorul lui „Aghiuţă".

De un efect mult mai durabil este bucata *Coaliţiunea. Un Misteriu politic în cîteva scene*, publicată tot în primul număr al revistei. De fapt, este vorba de o improvizaţie cu un tîlc antiboieresc, înscenată simplu, dar cu mult haz, într-un decor sinistru şi burlesc, atît de convenabil imaginaţiei hazardate a scriitorului. Cea dintîi scenă conţine discursurile lui Berlicoco,

---

[60] *Ibid.*, nr. 127, 13 oct., p. 2, c.3.

[61] *Sofismele românului*, „Buciumul", anul I, 1863, nr. 132, 20 oct., p.2, c.1.

[62] *Aghiuţă*, Anul I, Bucuresci, 60 parale numărul, 3 noembre 1863, Nr. 1, foia umoristică, satirică şi critică, directoare şi proprietariu Bogdan Petriceico-Hîjdău, gerante răspunzătoriu : Georgielonesco, administrator : D. Sache Piscupesco, Biroul în Pasagiul Român, Esă uă dată pe săptămînă, Duminica.

[63] Vezi Ovidiu Papadima, *Aspecte din viaţa revistelor româneşti între anii 1850 şi 1881*, în „Lb. şi lit.", vol. III, 1964.

[64] *Levassor şi D. Rosetti*, „Aghiuţă" anul I , 1863, nr. 1, 3 nov., p. 1.

„capul partitului anti-conservatori", și ale lui Mefistofeles, „capul partitului anti-progresist", în primul trebuind să recunoaștem pe C. A. Rosetti, iar în cel de-al doilea pe I. Brătianu. Cea de-a doua dă la iveală înțelegerea acestora de a forma o coaliție și de a răsturna guvernul. În a treia se arată cum Burtă-verde și Rat-doux, adică burghezia și vulgul, sînt induși în eroare de către Berlicoco, iar în ultima se dezvăluie modul în care Mefistofeles risipește îndoielile încercate cu privire la această alianță de către Beizadea și Căminar, care vor să reprezinte boierimea onestă. Cam din acest moment și poate cu această scenetă Hasdeu își descoperise genul publicistic, adică acea formă care nu pornește din vreo veleitate de a se realiza ca operă de artă, însă implică anumite efecte de ordin estetic, care nu e supusă unui plan riguros de construcție, însă nu se abandonează întru totul întîmplării, care e prea firavă pentru a putea dăinui ca expresie plenară, dar și prea densă pentru a trece drept simplă ziaristică. Înaintea lui Caragiale, Hasdeu are simțul enormității comice, al sforăriei patetice, cum se poate deduce din următoarea replică a lui Berlicoco, al cărei ton amintește îndeaproape de discursul incoerent al lui Cațavencu : „*Berlicoco* (în stînga) : Confraților ! voi, cari sunteți cu mine făcliile partitului naționale ! Vă întreb, ce este despotismul ? Despotismul este, cînd guvernul merge înainte fără a consulta națiunea, națiunea întreagă ! Ei bine ! vă mai întreb acuma, oare guvernul nostru n-a căzut el în estremitatea cea mai de pe urmă a despotismului, de vreme ce cutează a lucra fără noi ; luați bine seama : fără noi, cari suntem capi ai partitului naționale și, prin urmare, națiunea întreagă ? Oricine n-a perdut cu desăvîrșire cele duo ațe conducătoarie ale vieței politice, adică lumina internă și voința esternă ; oricine va recunoaște că națiunea e pe marginea peirei ! *Mai multe voci din stînga* : Așa e ! Bravo, Berlicoco ! așa e ! Să trăească Berlicoco ! așa e ! urra Berlicoco !" [65].

Deși îl anunță prin numeroase ticuri verbale pe Caragiale, Hasdeu e mai apropiat de Heliade-Rădulescu, arma sa fiind mai degrabă diatriba decît ironia. Asemenea predecesorului său, el își asaltează victimele din toate laturile, nelăsîndu-le nici un răgaz pentru a se redresa. E adevărat că nu recurge la atîtea invective de ordin personal, că nu coboară tonul sub nivelul unei oarecare urbanități, însă nu e mai puțin darnic în aglomerarea detaliilor caricaturale și mai puțin satisfăcut de starea dezolantă în care și-a adus adversarii. E aceeași plăcere a inteligenței care dispune de lume în mod suveran, care vede în oameni numai pionii planurilor ei năstrușnice, care a priceput mecanismul echivoc al existenței, pînă la totala relativizare : „D. Rosetti are ochi mari și urechi mici, d. Brătianu are ochi mici și urechi mari ; d. Rosetti aude cu urechile d-lui Brătianu, și d. Brătianu vede cu ochii d-lui Rosetti. De ce oare ambii nu se pot adjuta unul de la altul pentru a *judeca* sănătos ?" [66]. Aceeași dezvinovățire ipocrită, cu efecte contrariante, atît de frecventă în *Domnul Sarsailă*, *autorul* : „D-voastră credeți, poate, că noi satirizăm pe d. Rosetti ? Ferească-ne D-zeu ! Din contra, analiza noastră areată profunda admirațiune, ce o simțim pentru un bărbat, care singur la noi a reușit așa de bine în aplicațiunea științii de a se face popularin" [67] și la tot pasul adoptarea unei mine mobile, de candoare și indiferență, care-l pune într-o încurcătură tot mai mare pe cel incriminat. Astfel, notează o discuție între Rosetti și unchiul acestuia, Țelebi Iacovache, înregistrată pare că din întîmplare, dar ale cărei intenții sînt cît se poate de clare :„ — Țe mai faţe ? ţe mai drega, anepse ? / — Mă rog, mai încet, dragă moșule, că te vor auzi oamenii ! întîmpină d. Rosetti îngălbenindu-se la față... / — Ma ţe daca auzi oamenii ? / — Vor gîndi, ferească-ne D-zeu, că nu suntem români ; căci doară ești frate bun cu tatî-meu ! / — Sinto rumano si sinto greco, si rumano si greco. / — D'apoi și eu tot așa, moșule ! sum și român, și grec : doveadă — cestiunea monastirilor închinate ! deară meșteșugul este de a fi grec în

[65] *Coaliţiunea. Un Misteriu politic în cîteva scene*, „Aghiuță", anul I, 1863, nr. I, 3 nov. p. 3.

[66] *Toate-vrutele*, *ibid.*, p. 6.

[67] *Ce vrea Caimata ?*, *ibid.*, 1864, nr. 26, 10 mai, p. 188.

[68] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 7.

întru și român din afară ! / — Te prițepo, te prițepo !" [68]. Sau se împiedică de semnătura prescurtată a lui C. A. Rosetti, pentru a releva firea duplicitară a celui care face jocul ambelor tabere politice : „Toți articulii d-lui Rosetti sunt subsemnați C.A.R. — Legătura acestor litere e simbolul Coaliținei. Ca zeul Janus de la Roma, iscălitura direptorelui *Românului* are duo fețe. Liberalii o citesc din stînga în dreapta și admiră în cuvîntul „CAR" idea mergerii înainte seau progresul ; ciocoii o citesc din dreapta în stînga și adoră, în cuventul „RAC", idea mergerii înapoi seau retrogradării. Iată de ce d. Rosetti, prin însuși numele seau, e nodul Coaliținei" [69]. Sau improvizează o conversație între „Aghiuță" și ecoul politic, cu intenții denigratoare, de un savuros joc de cuvinte, ce amintește vestita scenă a ecoului din *Țiganiada* lui Ioan Budai-Deleanu : „*Aghiuță* : Care să fie boala, ce face de tot țipă mereu d. Rosetti ? *Echo* : Sete ! *Aghiuță* : Crezi că e bolnav de sete ; dar spune-mi anume ce feliu de sete îl îndeamnă așa la strigat. *Echo* : Rigat ! *Aghiuță* : Oho ! Nu e lucru de glumă ! Atunci ar trebui să credem că, celebrînd liberalismul, el gîndește una și vorbește alminte. *Echo* : Minte. *Aghiuță* : O să te mai întreb un lucru. Nu știi oare cumva deacă boala cea grea a d-lui Rosetti poate s'aibă leac ? *Echo* : Bolliac !" [70]. Merge atît de departe, încît scormonește detaliile vieții particulare a personajului său, cele mai multe datorate hazardului, numai pentru a-l compromite pe veci : „Ulița în care locuește d. Kogălniceanu se numește *Strada Poetului*. / Ulița în care locuește d. Rosetti se numește *Furtuna*. / Cînd d. Rosetti ne tulbură cu vijeliile sale, D. Kogălniceanu ne adoarme cu povești frumoase" [71].

A vedea în toate aceste invective, desigur multe din ele simple bufonerii, numai expresia unor resentimente de ordin personal ar fi să ignorăm adevăratul sens politic al campaniei antirosettiste. Înverșunarea lui Hasdeu are ca fond credința că Rosetti întruchipează cele mai abjecte porniri ale momentului de consolidare socială a burgheziei. Prin el, Hasdeu înfierează cîrdășia conservator-liberală, cunoscută sub numele de „monstruoasa coaliție", care se înfiripă acum.

Marele spectru al neliniștii sale este de fapt coaliția, în denunțarea căreia cheltuiește întreaga doză de incisivitate a sufletului său sarcastic. Mai întîi o definește jubilînd de ironie, dezumflînd pretențiile ei demagogice : „Ce este Coaliținea ? Un mare bine, uă sublimă fericire, uă ancoră de mîntuire, un dar ceresc, un liman de scăpare, chivotul lui Noe *cu duo stagiuri* și așa mai departe, și așa mai departe, și așa mai departe" [72]. Apoi urmărește meandrele asaltului ei spre autoritatea publică, zvîrcolirile ei spasmodice, de animal devorator pînă la triumful total. Așa, în *Conjurațiunea lui Fiasco*, „epopeă în 156 versuri", surprinde, la modul parodic, înțelegerea boierilor de a-l înlătura pe Kogălniceanu de la interne. Scena, de un umor burlesc, sugerează bine vacarmul dezbaterilor din Cameră, aducînd în prim plan personaje politice cunoscute, cum ar fi Epureanu, Costaforu, Arsachi, Boerescu („Omul Boieresc") : „Aplauze răsună. Oglinzile crap (Halal Boerescu ! ce cap, bre ! ce cap !) / Îndată se scrie trei coale de blam, / În care'ncepînd de la tata Adam / Păcatele toate făcute păn'az / Lui Kogălniceanu s-aruncă-n obraz ! / Boierii citesc, recitesc, ear citesc, / Adaugă, schimbă, îmbunătățesc, / Pun virgule, puncturi, exclamațiuni, / În fine, fac sute și mii de minuni / Voind ca să fie perfect al lor op, / Și astfel s'ajungă d-a-dreptul la scop — / Să cază ministrul, să cază în praf, / Căci sufere țeara prin lipsa de jaf, / Căci geme poporul văzînd cu fiori / Că i se anunță un alt viitori !" [73]. Alianța dintre conservatori și liberali a prilejuit ascensiunea fulgerătoare a elementelor ciocoiești, ceea ce-l va determina pe Hasdeu să identifice întreaga boierime cu pătura venală a parveniților de ultimă oră. Pe ciocoi îi apostrofează cu deosebită ardoare, în care dospesc nu numai revoltele sale de ordin politic, dar și drojdiile dispre-

[69] *Ibid.*, nr. 2, 10 nov., p. 15.
[70] *Toate-vrutele*, *ibid.*, 1864, nr. 9, 1 ian., p. 71.
[71] *Fără titlu*, *ibid.*, nr. 13, 6 febr., p. 99.
[72] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 7.
[73] *Conjurațiunea lui Fiasco*, *ibid.*, 1864, nr. 19, 19 martie, p. 150.

ţului de prinţ dezmoştenit. Cunoscuta definire a ciocoismului are ca fundament sarcasmul suveran al scriitorului, anticipînd, prin disimulare şi vervă, portretul savuros pe care-l face Arghezi boierului : „Ciocoismul se poate cunoaşte nu depre ce el vrea, ci din contra depre acea ce el nu vrea. Fiinţa sa este un *minus*, uă *negaţiune*, un ba-eu. / El nu vrea Unirea, nu pentru că i-ar zîmbi înmulţirea domnielor, directoratelor etc. ; nu ! ci simplu, numai pentru că-i plac cifrele cu soţ : 2 în loc de 1 ; 14 în loc de 7 etc. Un gust matematic ! / El nu vrea instrucţiunea obligatoariă nu pentru ca ţeranul să nu ştie carte boereşte ; nu ! ci simplu, numai din ura *obligaţiunilor* de tot feliul. Un simţiment liberale ! / El nu vrea armarea ţărei, nu pentru ca puşca ţeranului să nu respunză cumva la biciuşca proprietariului ; nu ! ci simplu, numai pentru că armele sunt scumpe şi financele desorganisate. Uă economiă patriotică ! / El nu vrea împroprietărirea săteanului, nu pentru că ar socoti proprietatea ca hrisovul din cer al boerului ; nu ! ci pentru că bietul sătean nu va şti ce să facă cu proprietatea sa. Un esces de filantropiă ! / El nu vrea votul universale, nu pentru că acesta ar nimici orice deosebire de clase sociali şi politice ; nu ! ci pentru că el cuprinde în sine toate principiele de mai sus, şi Unirea, şi instrucţiunea obligatoariă, şi armarea ţerei, şi împroprietărirea sătenilor ; adică pentru că el contrazice gustul matematic, simţimentul liberale, economia patriotică şi escesul de filantropiă ! / El nu vrea, el nu vrea, el nu vrea" [74]. Am reprodus întreaga definiţie a ciocoismului, avînd în vedere că aci se observă mai bine structura multor articole ale lui Hasdeu, care procedează prin înşiruirea cu detaşare a construcţiilor simetrice, culminînd spre o poantă debitată cu trepidaţie, pentru a spori efectul de ilaritate. Cele mai multe săgeţi, nu întotdeauna cu ascuţişul cel mai fin, sînt trimise asupra Camerei, locul sabatului politic. De unde membrii ei se considerau „buni delegaţi", Hasdeu găseşte de cuviinţă să-i numească „buni de-legaţi" [75] ; în ea se ţin „...*şedinţi legislative* şi *uitari esecutive* !" [76] ; îi contestă calitatea de a fi „...o representaţiune a ţerii întregi" [77] într-o *Diagnostica şi farmacopeà parlamentarie*, de un umor căznit ; în sfîrşit, ca o culminaţie a tendinţei sale spre exagerare, şi-o reprezintă plină „...de guzgani şi de şoarici, mici şi mari, graşi şi slabi, sătui şi flămînzi, dar de o potrivă gata a roade şi a strica" [78].

Asemenea analogii, lipsite de transfigurare, puteau satisface vanităţile politice de moment, însă nu fac dovada unei alegeri prea izbutite a mijloacelor de satirizare. De altfel, publicistul nu excelează prin fermitatea convingerilor, care să-l facă nu numai temut, dar şi ascultat. De pildă, atitudinea sa faţă de Kogălniceanu este cît se poate de contradictorie. Dacă în articolele citate mai sus îi este favorabil, pentru că vede în el o victimă a uneltirilor boiereşti, cînd îl bănuieşte de duplicitate, adoptă o poziţie diametral opusă, expunîndu-l ironiei, într-un pamflet memorabil, de o mare mobilitate a tonului : „Lui Rosset / zice el : / O să vezi — / zice el — / Că al meu — / zice el — / Minister — / zice el — / Va urma — / zice el — / Ori-ce sfat — / zice el — / Ce-mi va da — / zice el — / Foaia ta — / zice el ! / 2. Lui Boleac / zice el : / Să mă crezi / zice el ! / C-ori şi cînd — / zice el — / Şi-n ori-ce- / zice el — / Cu Rosset — / zice el — / Sum duşmàn — / zice el — / Iar al tău — / zice el — / Serv plecat — / zice el — / 3. La boeri / zice el : / Sum boier — / zice el ; / La ţerani / zice el : / Sum ţeran — / zice el ; / Şi-ori-cui / zice el : / Ţiiŭ cu voi — / zice el... / Şi mereu / zice el — / zice el — / zice el ! !" [79].

Nu acelaşi lucru se poate susţine cînd e vorba de Maiorescu, la adresa căruia se înmulţesc atacurile, ca urmare a amestecului acestuia în intrigile care au adus cunoscuta destituire din învăţămînt. Fiind membru al Comitetului şcolar din Iaşi, Maiorescu avusese misiunea de a vizita mai multe şcoli primare din Moldova, în urma îndeplinirii căreia referase la Bucu-

[74] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 1, 3 nov., p. 7.
[75] *Cronica adunării legiuitoare*, *ibid.*, nr. 2, 10 nov., p. 9.
[76] *Camera şi „Gazeta de Transilvania"*, *ibid.*, nr. 5, 1 dec., p. 50.
[77] *Diagnostic şi farmacopeea parlamentarie*, *ibid.*, 1864, nr. 21, 2 apr., p. 162.
[78] *Fără titlu*, *ibid.*, 1863, nr. 2, 10 nov., p. 9.
[79] *D. Kogălniceanu*, *ibid.*, 1864, nr. 14, 13 febr., p. 111.

reşti, arătînd că starea acestora este deplorabilă şi cerînd astfel să i se acorde o sumă pentru a merge la Berlin, în vederea studierii condiţiilor învăţămîntului analog din Germania, ca astfel să propună soluţii de ameliorare a celui din ţara noastră, ceea ce ministerul acceptă, învestindu-l cu vreo cîteva sute de galbeni : „*Aghiuţă* admiră aci şi simplitatea ministeriului şi naivitatea D-lui Maiorescu / Deacă D. Maiorescu nu cunoaşte pîn-acum condiţiunile unor şcoale primarie bune, apoi cu ce temei putut-a D-lui să dechiare ca rele pe cele visitate? /Deacă reportul unui aşa inspectore nu dovedeşte nici de cum reutatea şcoalelor visitate, apoi ce nevoiă avut-a ministeriul de a cheltui o sumă de bani pentru plimbarea D-lui Maiorescu?" [80]. Altă dată, „Aghiuţă" se bucură de nereuşita lui Maiorescu, care făcuse demersuri pentru a nu fi mutat din postul de director al gimnaziului în acela de director al şcolii preparandale din Iaşi. De astă dată se face aluzie la firea calculată a solicitatorului, care a pretins să i se plătească drumul de la Bucureşti la Iaşi, ceea ce ministerul ar fi aprobat, ca o ironie. Dacă răutatea i s-ar putea ierta oricînd lui Hasdeu, lipsa de haz, niciodată.

Orientat în primul rînd în problemele politice, „Aghiuţă" nu a exclus din preocupările sale urmărirea fenomenului literar, semnalînd atenţiei publice producţiile artistice neinspirate. De un umor suculent, cu toate excesele, este recenzarea dramei *Grigore Vodă* a lui Alexandru Depărăţeanu numai pe baza a 5 scene din primul act, publicate în „Buciumul". În forme aparent hazlii, Hasdeu preconizează ideea respectării culorii de epocă, pledînd pentru verosimilitate, pe care o concepe mai degrabă realist decît romantic : „Lasă că producerea d-lui Depărăţeanu nu poartă un nume istoric, fără a fi cât de puţin o producere istorică ; — Lasă că personajele dramei sunt imaginare şi chiar neprobabile, purtând neşte numi neauzite dincolo de Milcov, precum : Branta, Fionescu, Ephes, Dies, Mateo, Lais, Anais etc. — Lasă că toţi moldovenii ai d-lui Depărăţeanu vorbesc în dialectul muntenesc : ăsta, îla, une etc. — Lasă că vă întîmpină la tot pasul versuri ca : « ... Bagă de seamă, Costachi ; ai jurat /Ş-ai fi un miserabil *să lingi unde-ai scuipat* ! » — Seau : — « Miăă ! hăis ! tprrrs ! » Lasă ... Nu vă temeţi că las ; las cu atât mai vărtos, că însăşi drama d-lui Depărăţeanu se începe cu cuvintele lui Costachi, vrînd să plece — « Te las ... »" [81]. Reflecţii de efect sînt făcute în legătură cu poezia lui Bolintineanu, pe care o găseşte prea îndatorată creaţiei lui Victor Hugo, ca şi asupra volumului *Misterele căsătoriei* al lui C. D. Aricescu, pe care îl dezavuează total.

Nu mai puţin interesante sînt încercările firave de beletristică, neînsemnate dacă le judecăm în sine, însă avînd o anume pondere în orientarea gustului public spre un nou gen de literatură. În *Crucea şi icusarul* ..., se relatează cu detaşare despre înfiripărea unei iubiri între Smărăndiţa, elevă la pension, şi Flutur, elev la Academia Mihăileană, tonul povestirii aducînd întrucîtva cu cel al schiţelor lui Caragiale : „Elevul Ghiţă Flutur se afla în cea mai strînsă legătură de amicie cu Iordăchel, fratele Smărăndiţei. Amicii amicilor noştri sunt amici ai noştri zice un proverb adus din ţeara care nu-şi aduce de la noi decît gogoaşe ... de mătasă. Presupunîndu-se deci că Iordăchel nu putea a nu fi amic cu soară-sa, urmează neapărat că şi Flutur, amicul lui Iordăchel, trebuia să devină amic cu Smărăndiţa amica sus-menţionatului" [82]. În *Să vedeţi cine sum eu* !, se realizează un fel de anchetă socială, mai înainte ca naturaliştii să statornicească această metodă. Eroul, Radu Piţigoi, se destăinuie în stilul personajelor lui Alecsandri şi Caragiale, avînd umilinţa şi megalomania acestora : „Vezîndu-l la putere, am avut speranţa de a întra şi eu la pâne : m-aşi fi mulţumit cu un directorat, se-înţelege de o cam-dată. D. Kogălniceanu m-a respins, şi am priceput atuncea că bieata ţeară n-a eşit încă din starea deplorabile, în care au aruncat-o guvernele trecute !" [83]. În nr. 24 din 3 mai se însăilează un dialog între Iancu şi Ioniţă (tot nume comune), a cărui rotire pe loc aminteşte de cel din *Căldură mare*, fără a avea, desigur, jocul de nuanţe al acestuia. Hasdeu nu ştie

---

[80] *Toate-vrutele*, *ibid.*, 1863, nr. 3, 17 nov., p. 23.
[81] *Mai iată unul*, *ibid.*, 1864, nr. 11, 16 ian., p. 85.
[82] *Crucea şi icusarul*, *ibid.*, 1863, nr. 2, 10 nov., p. 13.
[83] *Să vedeţi cine sum eu! ibid.*, 1864, nr. 10, 8 ian., p. 75.

sau nu poate să se absoarbă în umbra creaţiei sale, e prea vulcanic pentru a nu zvîrli, o dată cu flacăra, şi cenuşa elaborărilor sale, prea puţin încrezător în puterea de receptare a publicului, căruia trebuie să i se servească totul în modul cel mai explicit cu putinţă, chiar şi cînd e vorba de simple improvizaţii: „*Iancu*: Ce mai faci? *Ioniţă*: Nu prea bine. *Iancu*: Cu atăta mai reu. Înse ce ai mai făcut de cănd ne-am despărţit? *Ioniţă*: M'am însurat. *Iancu*: Cu atăt mai bine. *Ioniţă*: Ba nu cu atăt mai bine, căci am luat o femeiă rea. *Iancu*: Cu atăt mai reu" etc. [84].

Asupra calităţii umorului practicat de revistă [85] a ţinut să se pronunţe însuşi Hasdeu, de data aceasta autoaprecierea fiind foarte aproape de adevăr. Încă din nr. 2, observă reacţia „Nichipercii", „ ... dracul cel căzut în copilărie din causa unei vîrste prea înaintate" [86], care se temea de rivalitatea ghiduşului „Aghiuţă". Crede că îngrijorarea revistei amintite e neîntemeiată, de vreme ce „Aghiuţă" concepe umorul într-un sens modern, neconfundîndu-l cu ocara personală sau intriga politicianistă: „Eu şi Nichipercea vorbim duo limbi cu totul diferite; încît o concurinţă de rivalitate e aci tot aşa de cu neputinţă, precum ar fi ea între Punchul englese şi gazeta reginei dela Madagascar. Linişteşte-te, bunicule!" [87]. În nr. 4, pe lîngă ironizarea revistelor umoristice antecedente, intenţia lui „Aghiuţă" de a cultiva „... o satiră pură, o critică muşcătoare şi spirituale" [88] se precizează mai clar, aceasta avînd drept finalitate: „În politică: susţinerea tronului naţionale şi combaterea elementelor contrare, fie ele ziaristice, cameraliste seau chiar ministeriale. / În ne-politică: ridiculisarea viciului şi a necapacităţei supt toate formele şi de toate secsurile putincioase ... şi neputincioase" [89]. Cu toată lunecarea spre licenţă, vizibilă chiar în acest succint program, Hasdeu a voit să dea o înaltă ţinută morală revistei sale, să o îndrume spre respectarea adevăratelor valori ale umanităţii. Pare paradoxală afirmaţia sa că „Aghiuţă" „ ... e religios chiar cănd rîde, ca bachantele antichităţii ..." [90], însă, privită mai îndeaproape, ea ne dezvăluie convingerea unui om în care n-a murit credinţa în frumos, bine şi adevăr, care face din orice act al vieţii sale un altar al aspiraţiei spre ideal. În timp ce „Calendarul lui Nichipercea pe anul 1864" îl ponegrea ca pe un subvenţionat al poliţiei, Hasdeu se recomanda, începînd cu nr. 13 al revistei, „directore fără speranţă de a fi ministru şi proprietar fără frică de legea rurală". Fiind prea zelos în apărarea ideilor democratice, el s-a amestecat în luptele politice acute, ironizînd coaliţia pentru complotul încercat cu ocazia loviturii de stat date de Alexandru Ioan Cuza la 2 mai 1864. Poate ca ironia să-l fi atins şi pe Kogălniceanu, acuzat mai înainte că face jocul tuturor partidelor, astfel încît acesta interzice revista printr-o ordonanţă ministerială.

Rămas fără o tribună proprie de luptă, Hasdeu se abandonează pentru moment investigaţiei istorice, ale cărei rezultate se concretizează fie în opere de ficţiune, fie în lucrări ştiinţifice, şi acestea cvasiliterare. Găseşte adăpost pentru scrierile sale la „Buciumul", unde colaborase cu destulă consecvenţă, în aşa fel încît, printre adversari, circula zvonul că „Aghiuţă" este numai o codiţă a ziarului lui Bolliac [91]. Începînd cu numărul din 2 iulie şi mergînd pînă la 25 august 1864, ilustrează „foliola" acestui ziar cu încercarea de roman *Viaţa unui boeriu*, din care realizează primul episod, *Ursita*, şi începutul celui de-al doilea, *Pricopseala*, amîndouă aparţinînd celei dintîi părţi, intitulate *Copilăriele lui Iancu Moţoc*. Dacă „Reforma", se miră că i se mai îngăduie colaborarea la „Viitorul" lui I. G. Racovsky, după ce scosese un ziar „comic", contestîndu-i competenţa în materie de istorie şi acuzîndu-l de filoslavie, „Bu-

[84] *Fără titlu*, *ibid.*, nr. 24, 3 mai, p. 181.

[85] Vezi, în acest sens, Barbu Lăzăreanu, *Humorul lui Hasdeu*, ca şi G. Munteanu, *B. P. Hasdeu*, E. p. 1., 1963.

[86] *Linişteşte-te, bunicule!*, „Aghiuţă", 1863, nr. 2, 10 nov., p. 12.

[87] *Ibid.*, p. 13.

[88] *Ibid.*

[89] *Fără titlu*, *ibid.*, nr. 4, 24 nov., p. 25.

[90] *Ibid.*

[91] Vezi *I. G. Valentineanu*, [România], *Revista politică*, „Reforma", an. VI, 1864, nr. 29, 9 apr., p. 114, c.l.

ciumul'' îl felicită pe ministrul instrucțiunii publice pentru alegerea făcută în persoana lui Hasdeu, care primise misiunea de a edita „Archiva istorică a României'' : „D. Hăjdeu a dat atîtea probe de cunoștințele seale, de aplicările seale la tot ceea ce s'atinge de istoria patriei, de talentul și de gustul cu care ardică și fixează în memoriă faptele interesanți și puncturile principali ale epocelor istorice, încît, noi credem că altul mai nemerit decît D. Hăjdeu nu putea fi ales pentru esecutarea unei idee atăt de naționale'' [92]. În același număr — 4/6 august 1864 — îi publică „Introducerea'' la primul volum al „Archivei ... '', apărut tot în august 1864, sub auspiciile Ministerului Justiției, Cultelor și al Instrucțiunii Publice. Avînd conștiința marilor inițiați, alimentată și de cunoașterea a peste zece limbi antice și moderne, Hasdeu își propunea să dea la iveală mai ales documente istorice în care românii să mărturisească despre ei înșiși, spre deosebire de Papiu-Ilarian, care, după zisele istoricului nostru, reproduce în *Tesaurul de monumente* mai cu seamă relatări externe referitoare la istoria românilor. Aspirația sa tăinuită era de a continua „Arhiva românească'' a lui Kogălniceanu, fără să-și dea seama că, deși poseda cunoștințe mai variate și o metodă comparativă mai evoluată, era lipsit de spirit sistematic și clarviziune științifică, pentru a egala acțiunea epocală a înaintașului său. Cele 4 tomuri ale „Arhivei ...'', editate între 1864 — 1868, cuprind material eterogen, furnizat în parte de V. Alexandresco, relativ la istoria poporului nostru, din timpii cei mai îndepărtați și pînă în anul 1800. De caducitatea unor ipoteze, prelungite și în *Istoria critică a românilor*, își dădea seama însuși autorul, cînd amintea că el oferă numai premisele de la care se va porni în construirea doritului edificiu al istoriei române.

Peste un an, la 20 august 1865, „Arhiva istorică'' e suprimată din ordinul ministrului instrucțiunii publice, C.A. Rosetti, așa încît Hasdeu este nevoit să caute un alt azil pentru descoperirile sale istoriografice, găsindu-l în „Buletinul instrucțiunei publice'', unde tipărește, în numărul din 1 — 15 septembrie 1865, *Tractatul lui Neagoiă Basaraba despre arta militară*, însoțindu-l de un preambul explicativ. De fapt, anul acesta e mai puțin fertil pe tărîm publicistic, scriitorul consacrîndu-se unor activități menite să-i consolideze reputația științifică, cum ar fi conferințele ținute la Ateneu despre Talmud (27 februarie), despre istoria românilor (4 aprilie), despre Filimon și Depărățeanu (21 aprile), despre spătarul Milescu (?), despre Shylock, Gobseck și Moisi (5 decembrie) sau monografia istorică *Ion Vodă cel Cumplit*, apărută tot acum. El îl consideră anul cel mai fecund al vieții sale, amintind că în acest timp a scris dramele *Domnița Roxandra* și *Răzvan și Vidra*, a căror realizare a pune pe seama norocului de a fi întîlnit o femeie modestă și înțelegătoare cum a fost Iulia Faliciu, cu care s-a căsătorit la 10 iunie 1865. Dar demonul său interior era prea nestăpînit pentru a putea fi îngrădit în limitele unor ocupații statornice, astfel că în anul următor încearcă o altă publicație care ar fi trebuit să fie continuatoarea revistei „Aghiuță'' și căreia îi dă titlul semnificativ de „Satyrul''.

[92] *Fără titlu*, „Buciumul'', anul II, 1864, nr. 265, 4/6 aug., p. 1, c. 4.

DIN CORESPONDENȚA IULIA — BOGDAN P. HASDEU (II)

CRINA DECUSARĂ-BOCȘA

Corespondența din anii 1886 — 1888 dintre Bogdan Petriceicu Hasdeu și fiica sa capătă din ce în ce mai mult amprenta discuțiilor colegiale. Iulia Hasdeu relatează nu atît despre situația școlară, cît mai ales despre preocupările ei literare.

Chere père,

[...]

Pour mes poésies, je t'en enverai quand j'aurai le temps de les copier; mais je préférerais même ne pas les publier d'abord en Roumanie. Quant au pseudonyme, jamais je ne signerai Jules Dieudonné; je veux signer ou Armand Camille, ou Camille Armand; ces deux noms me sont venus tout d'un comp à l'esprit, dans des circonstances qui font que j'y tiens d'une façon superstitieuse.

Maman me charge de te dire qu'ayant fait beaucoup de dépenses ce moi-ci, et le temps étant très froid (la neige est tombée hier) elle aurait besoin d'argent le plus tôt possible.

Là-dessus, bonsoir, je m'endors sur mon papier, tant je suis lasse. Voilà j'éspère, une longue lettre.

Bien des choses aux vieilles; donne-nous des nouvelles du petit Alexandre, ou fais nous en donner, s'il te plaît. Loïsa et Diane sont-elle mortes de froid?

Ta fille respectueuse et aimante,

Lilica

9 décembree 1886.

Vineri, 13 nov. 1887

Dragelor mele Iulii,

Astăzi, joi, la ora 3 p.m., am primit scrisoarea voastră, la 4 a trebuit să mă duc la lecția la Universitate; la 6 m-am întors acasă și am prînzit; la 8 am plecat la teatru unde se dă Răzvan și Vidra; la 12 și jumătate m-am întors acasă, după un succes mai mult decît strălucit și m-am așezat să vă scriu ... voi termina mîine.

. . . . . .

Deși actorii au jucat prost, totuși publicul era încîntat; am fost chemat de trei ori pe scenă și mi s-a dat o superbă cunună de stejari și lauri artificiali, mare de 1 1/2 metru în circomferință, cu largi rubanuri de moare alb, pe care e scris cu aur, de o parte: „Să trăiești, maestre

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 311–320, BUCUREȘTI, 1970

Hasdeu", de alta : „Joi 12 noiembrie 1887, *Răzvan și Vidra*". E din partea studenților și a junimii. Trebuie să fi costat cel puțin 300 fr.

Deși spectacolul se anunțase numai cu 2 zile înainte, teatrul era plin. Alexandri a venit într-adins de la Mircești. Din literații bucureșteni n-a lipsit nici unul. Sturza și D-na Sturza erau într-o lojă. Numai palatul a lipsit, căci de ! Răzvan nu este o piesă care să placă regilor.

Mîine, sîmbătă, a 2-a reprezentație.

Șăineanu mi-a descris petrecerea de la ziua Lilicuței și-i sînt foarte recunoscător, căci de la voi am primit scrisoarea tocmai cu o săptămînă mai tîrziu și eram foarte îngrijat. Îmi pare bine că D-na Mihai a petrecut și ea cu voi ; cît despre D-na Cocio, văd cu plăcere că opiniunea voastră nu e mai bună de cum fusese a mea chiar de la prima vedere. Spusu-va oare că mă cunoaște de la Mandrea ?

Le langage este un subiect filozofic și lingvistic, totodată. V-am trimis ieri o carte a mea, din care unele capitole pot să nu fie fără interes pentru această chestiune, mai ales : „Limba in abstracto" „Limba in concreto", „Limba națională" „Limba poetică" [1]

Aștept cu nerăbdare pe Sanda.

Agrippa și Sultan sînt sănătoși.

Vă sărut de mii și mii de ori. Nu întîrziați a-mi scrie.

Iubitorul soț și tată
Bogdan

Vineri

Paris, dimanche 6 novembre 1887

Cher père,

J'ai reçu — ou plutôt nous avons reçu ta seconde lettre, qui servait de réponse a la mienne. Je te remercie de tes renseignements sur les mots que je t'ai demandés [2]. Quant a Vlahuță, tu sais bien que tu m'en avais acheté un pour moi, et je me suis trompée en prenant le tien pour le mien [3].

Je t'enverrai le tien, mais à condition que tu ne manques pas de me renvoyer le mien, qui doit se trouver parmi tes livres. Ce qui est bien plus grave que Vlahuță, c'est que maman — prenant ton Dictionnaire de médicine de Littré pour un dictionnaire à moi, — l'a empaqueté et l'a apporté ici. Je n'en ai, pour mon compte, nul besoin ; mais comme il est en fort mauvais état je ne sais si je le dois te l'expédier avec Vlahuță et avec Datinele la înmormentări de Burada, annotés par toi, et que maman a fourrés aussi dans le coffre aux bouquins.

À peine arrivées, Alexandre Ghica est venu nous voir ; mais comme tout était en désordre chez nous, nous avions fait dire à la concierge que nous n'y étions pour personne, de sorte qu'il n'est pas monté. Le lendemain, nous avons reçu la visite de M. G. Bengesco ; maman l'a reçu et a causé longtemps avec lui ; malheureusement, je n'ai pas pu le voir, bien qu'il soit venu „pour me feliciter", disait-il ; en vérité, je me demande de quoi. J'étais en train d'arranger ma bibliothèque, et si remplie de poussière et si décoiffée que j'aurais fait peur à un ramoneur de cheminеés. M. Bengesco a dit a maman qu'il avait présenté ton Dictionnaire à l'Académie des Inscriptions — ou à l'Académie Française, je ne peux pas savoir au juste, car maman n'a pas bien compris ; je crois plutôt que c'est à l'Académie Française, car c'est elle surtout qui s'oc-

[1] 17 nov. 1887-M. Séailles i-a dat Iuliei ca subiect de expus oral „Le langage ce n'est pas une petite affaire". Nuvela *Sanda*.

[2] Este vorba de cuvintele „caic" și „malotea".

[3] La plecarea din țară Iulia luase din greșeală volumul de opere de Vlahuță, adnotat de Hasdeu.

cupe des grands étymologies. En tout cas, M. Bengesco semble t'aimer beaucoup et t'envoie mille compliments.

Un jour, en allant renouveler notre abonnement au „Temps", maman et moi nous avons rencontré, rue Bonaparte, ma marraine, Madame Radu Mihai, en compagnie d'une certaine Madame Cocio. Elle est venue ici soigner ses jambes atteintes de rhumatismes; sa fille Marie est avec elle. Elle justement de nous chercher Boul. St. Germain, au numero 146. Tu penses si elle a pu nous trouver. Elle restera à Paris une vingtanie de jours et a promis de venir nous voir.

Jeudi, 3 novembre, a en bien, à la Sorbonne, la céremonie de l'ouverture des Cours de la Faculté des Lettre. À cette ceremonie, M. M. Ludovic Carrau, mon directeur d'études, et Larisse, directeur des études historiques, ont tennu des discours remarquables; je te les enverrai sitôt qu'ils seront publies M. Larisse surtout, dar son discours, a poussé une charge à fond contu le baccalauréat qui a été tres applaudie, et qui pourra viveiment intéresser M. Stourza, à qui je te prie de remettre un exemplaire de ces discours quand tu l'avais reçus.

Lundi, demain, les cours vont commencer. Après de jouyeuses vacances, je m'en vais travailler fenne. À propos, mes camarades, M. M. Bellesort, Gaschet et Normsont été reçus à la Licence au mois de juillet, ainsi que M. Rolland. Les deux premiere le méritaient plunement; le troisième, bien qu'intelligent, à été certe favorisé; quant à Rolland, je ne puis juger de ses forces, car il étudiait l'Histoire et n'a jamais rien fait aux cours communs.

Néanmoins, je suis bien contente de leur succès, qui est un bon pronostic pour moi.

Une nouvelle: Mademoiselle Leà Christie Martel se marie au mois de décembre avec M. Maugeaut, ancien directeur de la „France libre", actuellement journaliste et auteur de la pièce „Jacques Bonhomme", où Leà a joué le rôle de la châtelaine que j'ai célébrée dans le sonnet que tu connais. Elle tient absolument à ce que nous assistions à son mariage, qui sera civil; il y aura concert et bal ensuite. Je tâcherai d'y aller, car la société sera composé d'hommes de lettres et de journalistes, et puis j'aime bien toute cette famille des Martel, qui sont d'excellentes gens, et fort distingués.

Si tu vois Madame Noviano, tu lui dira, s'il te plait, que son bouquet, arrivé sain et sauf à Paris, orne encore notre cheminée; ses fleurs, bien que fanées, ont ce parfum de roses vieillies et ces couleurs éffacées qui rappellent les musées d'antiquité; c'est dire qu'elles ne sont pas sans charmes. Et puis se sont des fleurs du pays, elles nous sont par conséquent doublement précieuses.

Tant qu'elles ne tomberont pas en poussière, nous les conserverons ainsi que des reliques.

Je suis contente, ainsi que maman, de savoir Agrippa et Sultan heureux et bien portants. Le petit Sultan, qui a le caractère d'une levantine, capricieux et changeant, a dû m'oublier, sans doute, malgré les caresses dont je l'accablais; j'ai plus de confiance en la fidelité d'Agrippa, car je ne crois pas du tout au caractère volage qu'on attribue aux Français. Si'il est des gens volages, se sont sans doute nos charmants Roumains.

Ah! me voilà bien heureuse du départ de l'illustre poète roumain M. Al. A. Macedonski, et du changement de titre de votre Revue[4]. Le titre „Literatorul" était stupide, je te l'avais dit, et quant au nouveau, je l'aime seulement, je ne trouve pas qu'il indique le caractère essentiellement littéraire de votre journal. La nouvelle revue de M-me Adam s'occupe autant de politique et de finances que de littérature; la vôtre, je crois, ne doit s'occuper que de choses littéraires et le nom doit exprimer cela; voilà du moins ce que je pense; maintenant, si tu peux me prouver le contraire, je ne demande pas mieux que de me laisser convaincre.

Tout ce que je puis te demander, c'est de me l'envoyer, cette „Revue", quelque soit le titre, sitôt qu'elle paraîtra.

---

[4] Macedonski plecase de la „Literatorul", conducerea revistei luînd-o Hasdeu.

Je t'enverrai aussi mon premier essai en roumain, *Sanda*, quand j'aurai le temps de le copier, car en cet état tu ne pourrais guère le lire ; et je te prierai de me renvoyer le manuscrit avec les corrections que tu auras jugées nécessaires.

Là-dessus, au revoir

Ta fille respecteuse et aimante,

Julie

P. S. Nous attendons tous les jours l'arivée des journaux du pays ; „Étoile roumaine", „Roumania liberă" etc. Et nous ne voyons rien venir, comme la sœur Anne du conte de Barbe-bleue. Je te prie de nous les envoyer au plus tôt.

Dragelor mele Iulii,

[...],„Revista nouă", negreșit ați primit-o. Aștept judecata [5] [...] Ce mai doriți? Eu din parte-mi nu mai doresc decît pe *Sanda* qui se fait trop attendre.

Cred că v-ați împăcat cu Vlahuță. Nuvelist slab, poet însă de prima ordine, superior lui Alecsandri, căci e mai artist prin formă, și are idei. Cu Vrancea și cu Vlahuță sub aripele mele, cu acești doi VV se poate zice : veni, vidi și al treilea sînt eu ! „vici" [...]

„Eu înțeleg focul Lilicuței de a face licența mai curînd, dar o dată cu capul *nu* în dauna sănătății. Sănătatea pe prima linie, studiul pe a doua ; și e foarte logic, căci omul poate fi sănătos fără studiu, dar nu poate studia fără sănătate".

Dragelor mele Iulii,

Dacă Lilicuța mă iubește cîtuși de puțin, dacă ea ține la liniștea mea, dacă — în fine — nu vrea să vă readuc imediat la București, trebuie să poarte flanela și să nu abuzeze de muncă, să nu se scoale prea de dimineață. Tocmai vîrsta de 18 ani și tocmai în Paris sînt tot ce poate fi mai periculos cînd cineva nu se păzește. Flanelă, picioare încălțate cald, o cer în modul cel mai imperios. Apoi văd că voi nu mai întrebați de doftor? Sînt atît de îngrijat, atît de isbit încît numai prin cele de mai sus, cuvinte amare și necioplite, am putut să încep răspunsul meu la o scrisoare lungă, drăgălașă, plină de fapte, și de spirit, pe care am primit-o după multă așteptare. Scriind însă tremură mîna ca la un bețiv și trebuie să mă odihnesc o clipă.

Reîncepînd, îmi vine iarăși să strig : flanelă ! ciorapi de lînă ! chiar cu pericolul de a mă lua cineva Herșcu Boccegiul !

Aprecierile voastre despre „Revista nouă" sînt foarte juste. Pe viitor, foile vor fi mai bine cusute. Vlahuță se va îndrepta și el întrucît privește direcțiunea, căci talent are destul și prea destul. Peste cîteva zile, el și Vrancea trimit amîndoi la Paris ca omagiu pentru dșoara Hasdeu toate operele lor într-o ediție de lux. Atît dînșii amîndoi, precum și Gion și Racoviță, vor merge din ce în ce mai bine, căci au în mine o încredere atît de oarbă și cu temei, încît dacă le-aș spune de a purta cîte două perechi de flanele și cîte trei perechi de ciorapi de lînă, m-ar asculta la moment.

Îmi pare bine că v-a plăcut Gaston Paris, care este ceva mai elocvent decît Wilhelm Meyer, cel de la Zürich. Prînzul pe care l-ați dat amicilor, era de trebuință. Vizita la Alecsandri — de asemenea. Spusu-va Alecsandri ceva despre „Revista Nouă"? Noi i-am trimis-o fiindcă a cerut-o el însuși, ca și Ion Ghica de la Londra ...

Astăzi, înainte de a fi primit scrisoarea voastră, v-am expediat o telegramă și bursa cu chiria (1500 fr).

---

[5] Despre titlul revistei Hasdeu îi scrisese Iuliei că : « Cuvîntul „Revista", „Revue" „Revine" etc. exclude orice politică militantă sau subiectivă ..."

„ Revista Nouă" va publica „tot ce poate fi à la portée de toute le monde", tot ce nu este prea special, tot ce poate să formeze gustul poporului în diferite direcțiuni. Te mulțumești? » (A.S. V — 418)

Negreșit, ați primit deja. Peste cîteva zile veți primi și ultima fascioară din Dicționar, împreună cu 2 exemplare din tomul 1 !

Acasă totul e bine, „căței" y compris.

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori, iubitorul soț și tată,

Bogdan

Joi, 30 decembrie 1887
Ajunul Anului Nou
8 ore seara [6]

Paris vendredi
16 décembre 1887

Chèr père,

[...]

Ispirescu ... „cet homme vraiment digne de tous les éloges, qui a consciencieusement et sans réclame servi son pays, et que j'admire et honore [7] une vie de travail laborieuse et modeste, mais cela fait honte au pays qui laisse ainsi s'éteindre, les seules, les vraies gloires dont il puisse s'energueiller, sans manifester le moindre regret, la moindre sympathie à ce lutteur qui succombe au milieu de sa tâche. Je trouve cela révoltant et j'en rougis pour nos souverains, pour nos gouvernants, pour toute la Roumanie ... on lit chez nous *Manon Lescaut* et *Le maître de forges*, et *L'Abbé Constantin*, mais *Les Basme* d'Ispiresco ! Qu'est-ce que c'est que ça ?

Merci pour ton livre de phrases latines [...]

Il y a longtemps déjà que j'ai dans la tête d'écrire quelque chose sur nos heiduques du commencement de ce siècle.

Quant à *Sanda*, ce n'est qu'un essai, un exercise de roumain.

Paris, dimanche
4 décembre 1887

Cher père,

C'est aujourd'hui dimanche et je m'empresse de profiter de ma matinée pour t'écrire, parce que cette après-midi nous allons, maman et moi, à la Comédie-Française, voir *On ne badins pas avec l'amour* de Musset et *Vincentte*, un acte en vers qu'on dit délicieux. En vérité, je n'ai rien de bien intéressant à te dire ; je pioche toujours comme quatre et je n'ai pas en encore le temps de copier ma pauvre petite *Sanda* [8]. J'espére pourtant te l'envoyer un de ces jours. Je te remercie pour tes *Cuvente din bătrîni*. Ma leçon sur le langage aura lieu bien assez tard, car il y a une foule d'élèves nouveaux qui doivent parler avant moi de questions moins compliquées, et M. Séailles se garde toujours pour la bonne bouche.

Un de mes camarades à la Sorbonne m'a dit que M. Sarcey est venu assister à une leçon de M. Larroumet justement un jour que je n'y étais pas, n'ayant pu sortir à cause d'un rhume horrible qui, grâce a Dieu, est passé maintenant. J'ai bien regrete de n'avoir pas vu la tête de

---

[6] Hasdeu completează scrisoarea cu exclamații, imperative scrise peste rînduri, de-a curmezișul paginii : Flanelă ! Doftor !

[7] B. P. Hasdeu le scrisese : « Mare păcat că mi-a murit un colaborator eminent ; nemuritorul Ispirescu. O pierdere ireparabilă, pentru literatura poporană. Citiți despre el articolul lui Vrancea în „Românul" ».

[8] Eroina nuvelei cu același nume.

Sarcey, car j'aime beaucoup ses critiques du „Temps", et je souhaiterais de tout mon cœur que M. Gion à qui il n'a pas le bonheur de plaire, pût faire l'analyse d'un pièce en un acte comme Sarcey fait l'analyse et la critique de *La Souris* ou de la *Tosca*.

À propos de Gion, je voudrais bien lire un peu ce qu'il dit de *Răzvan et Vidra*; je te prie de m'envoyer son article du „Românul". Pour moi, Răzvan est un chef d'oeuvre à tous les points de vue; mais je doute qu'à Bucarest on l'apprécie à sa juste valeur.

Je t'envoie ci-jointe à ma lettre ma réponse à M-le Sevastos, dont j'ai perdu l'adresse. Je te supplie de lui expédier cette lettre, écrite depuis le 17 novembre. Je t'envoie aussi Vlahuță, dont je t'avoue que les nouvelles me paraissent infiniment inférieures à celle de de la Vrancea et Burada. Le héros de Vlahuță, Radu Munteanu, ne fait l'effet d'un Werther plus râté, plus disloqué, plus mesquin. Un jeun gens de dixhuit ans qui meurt dégoûté de la vie parce qu'il été recallé à son baccalauréat, par sa faute !. Je trouve cela enfantin et niais, et qui plus est dangereux pour une jeune littérature comme la nôtre, dont les héros devraient être de braves gaillards pleine d'ardeur, d'entrain et de vie. Radu este un squelette décharmé et desséché. Je n'aime pas ces sortes de héros-là, moi.

Ta fille respecteuse et aimante,
Lilica

N'iras tu plus voir Coquelin aimé, Coquelin le merveilleux? Si tu n'y vas pas, tu es indigne de vivre.
P. S. Soigne toujours notre pauvre Agrippa[9] et le petit Sultan. Qu'on leur donne toujours beaucoup d'eau et que Sultan ne mange pas de viande.
P.S. Dis donc, et la fameuse revue? N'a-t-elle pas encore paru?
Pourquoi ne me l'envoies-tu pas? Je l'attends avec impatience

Iulia

Dragelor mele Iulii, 1/13 ianuarie 1888

V-am scris ieri, dar eram atit de emoționat, încît n-am răspuns la o întrebare a Lilicuței, și știu cum se supără ea cînd nu i se răspunde totdeauna. Cine este Minuzio?...vai, e tot Vlahuță, acela care nu scrie bine nici în proză, nici în versuri: L'article sur Asaki est intéressant et bien fait; quel en est le véritable auteur?[10].

Al doilea, despre muzică. Depuis quand te mêles-tu de juger les compositions de musique? Gravă insultă! care însă îmi place foarte mult. Să afle dară teribila mea fiică, că la „Revista nouă" este un comitet muzical din: Dumitrescu (Conservator din Viena), Voreas (Conservator de Paris), Papasovici (idem) Sihlénu (Conservator de Neapole); afară de aceștia, Vrancea cîntă din vioară ca un adevărat lăutar și Paraschivescu cîntă din flaut. Ei, prin urmare, am la dispoziținea mea vreo 12 urechi suplimentare, prin care pot să judec, les compositions de musique". Sînt urechiat de tot, întrucît se atinge de muzică. Acuma, vă sărut încă o dată pe amîndouă de mii de ori, iubitorul soț și tată, Bogdan.
Flanelă! Ciorapi de lînă! Doftor! Sculare mai tîrziu!

Vineri dimineața

---

[9] Agripa și Sultan erau ciinii lăsați la București în grija D-nei Svîrlescu și a lui Hasdeu.

[10] În altă scrisoare, Iulia va comenta: „Tu me dis que Vlahuță est l'auteur de la notice sur Assaki; j'en suis ravie pour lui et je ne m'en etonne pas; je ne lui ai jamais contèsté le talent d'écrivant. Je déplore seulement dans ses romans et vers l'emploi qu'il fait de ce talent. J'attends avec impatience le livre que de la Vrancea veut bien m'envoyer".

Dragelor mele Iulii,

În cele două scrisori ale voastre n-am înțeles un lucru. Amîndouă sînt din aceiași zi (luni, 23 Janvier) și totuși într-una nevasta mea e sănătoasă, iar în cealaltă „maman a la fièvre depuis deux jours". Cum așa?

Am primit o scrisoare și de la Șăineanu, care — ca totdeauna — e încîntat de voi amîndouă.

La noi nici o dată iarna n-a fost mai aspră. Zăpada nemaipomenită și frig siberian. De aceea, lupii domnesc în toată puterea cuvîntului. În districte 2 popi au fost mîncați de acești „cîini a lui Sf. Petru", după cum crede poporul (vezi în *Etymologica* cam la cuvîntul apostul). Ceva mai mult, lupii au mîncat 3 călărași cu caii lor, după ce bieții oameni se apăraseră cu săbii, astfel încît săbiile s-au găsit rupte (ce mai săbii? negreșit nu de Toledo!). În București lupii s-au arătat pînă la șosea, ba unul trecînd bariera a rătăcit pînă la casele lui Pascal de lîngă casele Cutzaridei, unde șezusem noi și unde Lilicuța văzuse pe îngeri zburînd. Cu toate astea, acest frig e sănătos, mai sănătos decît umezeala de la Paris și rău va fi numai cînd se va topi zăpada. Cu starea sănătății sale, eu nu cred că ar fi bine să meargă Lilicuța la balul costumat de la Maillart, oricît de frumos ar fi costumul românesc. Un bal îmbolnăvește pe un om sănătos, d-apoi pe un bolnav.. ! *

Poimîine iese nr. 2 din „Revista Nouă". Îl veți primi imediat. E mai frumos decît nr. 1; nu garantez însă că va fi mai bine cusut, deși am atras atenția tipografiei asupra acestui punct.

Mă supun la severa... nu Severa Novianu, care vă trimite mii de complimente... la severa critică a Lilicuței, încă o poezie, un pastel-terțet inspirat de teribila noastră iarnă. Contactul cu tînăra pleiadă de poeți și artiști de la „Revistă" a deșteptat în mine de mult adormita inspirațiune și-apoi cu o energie pe care n-o înțeleg eu singur.

De altminterea acasă totul e bine. Toți căței și necățeii mănîncă bine, beau bine, dorm bine, eu poate mai rău decît dînșii, căci cu apetitul nu mă pot lăuda.

Scrieți-mi măcar două-trei rînduri, dar în fiecare săptămînă.

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori,

iubitorul șoț și tată

P.S. *Etymologicum*, Vrancea și Vlahuță — peste cîteva zile, căci trebuie făcut pachet cu pînză și eu nu sînt prea meșter.

Bogdan Petriceicu Hasdeu către Iulia

[...]

Șăineanu nu este nici mare talent, nici talent vast; dar în oricari specialitate, care e foarte trebuincioasă românilor, poate să aducă servicii însemnate [...]

„Rezerva personală pe de o parte, recunoștința care-mi datorează în trecut și interesul în viitor pe de alta, iată ceea ce face din Șăineanu un excelent corespondent, plin de admirațiune pentru voi amîndouă, dar care vede totodată lucrurile cu ochii reci ai unui străin [11].

Paris le 5 février 188 ;

Cher père,

Si je n'ai pas répondu plus tôt à ta lettre, c'est pour une excellente raison, parce que cela m'a été impossible ; et cela m'a été impossible pour une très mauvaise raison, parce

[11] B. P. Hasdeu îl rugase pe Lazăr Șăineanu să aibă grijă de cele două Iulii aflate la Paris. Lilica s-a dovedit a fi foarte refractară la acest fel de control patern indirect :

„Seineano est venu aujourd'hui ici ; je ne l'ai pas vu j'étais au lit, et j'ai béni le ciel de m'avoir épargné la vue de son affreux museau. Quel type que cet homme ! Tu appelles cela un homme intelligent, toi ? Un homme savant ? Peut-être, en sa toute petite spécialité ; mais en tout autre chose, même en littérature, ah ! c'est la nullité la plus complète que j'ai jamais rencontrée, depuis le fameux Brosteanu de l'année dernière. Il le reconnaît lui-même du reste, et avec une morque, un orgueil inégalables.

que j'ai été malade, et je ne suis pas même aujourd'hui tout à fait rétablie. La dernière fois que je t'ai écrit je ne me portais déjà pas bien, bientôt le mal se déclara complètement. J'avais bel et bien une bronchite et depuis tantôt trois semaines je n'aurais pas mis le nez dehors. Ceci est fait sans doute pour etonner et scandaliser tes bons amis et disciples, auprès despuis tu m'a fait, à ce qu'il paraît, une réputation de force et de santé invincibles que je m'efforce mais vainemen hélas, de mériter. Je me rapelle en effet que cet été, à Courtea d'Argesch, où j'ai en l'honneur de voir pour la première fois, M. Gion — dont le nom amusait si fort le brave Nanoescu — comme je lui recontais que j'avais été souffrante à Paris, il en parut profondement, choqué. „Comment mademoiselle, s'est il écrié, vous avez en le mauvais gout de tomber malade à Paris? Je ne puis croire cela de vrai". Noviano me dit : „Vous, malade? Cela n'est pas permis quand on est faite et batie comme vous l'êtes". Ici, Seineano, dernièrement, tandis que la toux m'etouffait, me disait de son air grave, en esseyant de se rendre aussi peu disgracieux que possibble ; „Mademoiselle, vous êtes gaie, vous riez, vous causez, vous racontez des choses aussi cocasees (Oh ! pardon, il n'a pas dit ce mot) que possible et vous voulez vous faire croire que vous êtes malade ! D'ailleurs, vous ne pouvez pas être malade ... Monsieur Hasdeu m'a ecrit que vous êtes forte comme un Turc (il a employé une autre comparaison, mais n'importe !) que vous assomiez vos amies, que vous avies une santé de fer ! „Ah ! je ne demanderais pas mieux, ma foi, mais je suis bien obligée de reconaitre que surtout depuis un certain temps ma santé est tout au plus de fer-blanc. Je m'en soncie fort peu, du reste, seulement, et ici, — voillez vous la face, ô messieurs Noviano, Gion et Seineano, et toi-même ô mon noble père ! — le medicin qui ne partage pas votre airs, et qui vient me voir deux fois par semaine m'a ordoneé d'urgence, sens parler de maints sirops, pastilles, potients, et tisanes, l'application d'un vèsicatoire volant sur l'omoplat gauche...

Après cela, si jamais j'ose me présenter devant toi ou devant l'un de tes acolytes ! Il est vrai que moi-même je m'éstime beaucoup moins depuis ce malheureux vèsicatoire. L'idée d'un vésicatoire m'a toujours horripillée. Je ne concevais pas qu'une jeune fille fût sans rougir, subir un vésicatoire. Mais, le docteur Percheron m'a dit : „Le vesicatoire ou la mort ! Vous avez le choix" Quelle alternative ! „J'aimerais mieux mourir que faire une péchée mortele" disait Saint-Louis au fidéle Joinville, et le fidèle Joinville lui répondit : „Sire, j'amirais mieux faire dix péchés mortels, que de mourir !" Si le vèsicatoire est un péché, il n'est pas mortel ; car je l'ai nuis, et je ne suis pas morte. Seulement je ne suis pas quéres encore, et ce qui m'emmie, ce qui me met en furreur, c'est que je ne puis pas encore sortir, pas même pour aller à ma chère Sorbonne ! Surtout, par le temps horrible, qu'il fait ici depuis quelques jours, j'ai été obligée de „garder nus appartements", comme on dit en style officiel. Mais après-demain, mercredi, je compte bien envoyer ma maladie au diable et, comne le coursier ailé de nos coutes, me secouer, pour redevenir la Juliette d'autrefois, la gaie, l'insouciaute, l'imortelle Lilica, qui ira assister à la leçon du bon M. Séailles et prendre des notes commes une perdue au cours de M. Boutroux ...

Ici, maman m'arrête court dans mon bavardage „Comment veux tu que ton père te croix malade, me demande-t-elle avec effavement, quand tu lui écris avec cette gaiété et cette légérté folle? Oh, decidemant, il faut être bien enuyeux pour qu'on vous croix malade !" J'aime autant qu'on ne me croie pas, dans ce cas. Au surplous, à quoi cela me servirait-il?

Nous avons reçu bien matin le second numero de la „Nouvelle Revue". Je suis contente, je suis charmée, je suis ravie ; Vlahuță est un poête, un vrai poête, et qui devrendra un grand poête. Sa pièce, *Liniște*, est tout simplement un petit chef d'œuvre. La pensée y répond à la forme, et la forme est digne de la pensée, qui este vraie, profonde, charmante ... A la bonne heure, monsieur Vlahuță ! Tous mes compliments. Si vous écrivez toujours ainsi, l'avenir de la Poesie roumain serra assuré du moins pour quelque temps. Je ne te parle plus de M.M. de la Vrancea, Gion, Racoviță, ni de la poesie sur la legende de l'abille, car tu connais mes sentiments là-dessus.

Permets-moi seulement une question.

Dois-je te dire d'avance ce qu'il y aura le 3ème numéro de la „Revue" ?

Voici ce qu'il y aura, du moindre ce que je m'imagine : un article de Philologie — (B. P. Hasdeu) ; une biographie (Biano ou Vlahuță) ; une poésie (Vlahuță) ; une nouvelle (de la Vrancea) ; une poésie (Bilciuresco) ; une étude linguistique (Gion) ; une théatrale (Racoviță). Tout cela charmant, bien écrit, intéressant au possible ; mais fort monotone à la longue, comme tout ce qui se répéte indéfiniment. A mon petit jugement, je crois qu'il serai bon pour vous et très avantajeux pour la Revue d'avoir des auteurs de rechange ; car, d'abord, je me défie beaucoup, — et bien des gens avec moi — des auteurs qui peuvent, tous les quatorze jours, à date fixe, vous presenter une œuvre de leur esprit comme ils présenteraient un robe de velours ; le plus fécond cerveau se lasserait de ces „accouchements fréquents", comme disait M. Trissottin, et ne pourait plus produire que des avortons, sans conséquente. — Et puis dame ! le public veut de la variété dans les auteurs comme dans les ouvrages ! Allons, quelques auteurs de rechange, si c'est possible, et l'on dit que pour la jeunesse, tout est possible, (mème d'être malade) or la „Nouvelle Revue" est jeune ! A celle donc l'avenir !

Que te dirais — je de neuf ? Que peut-tu demander à une malheureuse prisonnière qui n'a pas quitté sa cage depuis vingt jours ? Je ne sais rien autre chose, hélas, sauf qu'il était un roi de Bohème qui avait sept chateaux, et une petite fille à Paris qui toussait beaucoup, qui avait mal à la poitrine, et qui aimait trop à bavarder. La dessus, bonsoir,

Ta fille respetueuse et affectueuse,

Juliette

P. S. M. Boghišič a été un membre correspondant de l'Académie des sciences moralles et politiques de Paris. Le savais-tu ? Il est venu nous voir l'autre jour. Il te fait mille amitiés. Lucie Laurian est partie, il y a dix-douze jours, pour Nice, où elle devait passer le carnaval avant de retour au logis, comme le Pigeon voyageur. Elle ne nous a pas donné son adresse de là-bas ; mais elle nous avait promis, en disant pour la dérniere fois chez nous il y a quinze jours, de nous écrire aussitôt arriveé à Nice. Or, nous n'avons encore rien reçu d'elle et nous sommes inquiètes, maman et moi, car elle est partie seule. Si tu vois M. Laurian, demande lui s'il n'en a pas des nouvelles, et prie lui de lui faire savoir qu'elle a oublié sa promesse.

Ouf ! ma plume me tombe de la main, et mes yeux se ferment de sommeil. Buona sera, mio signore !

Lili

P.S. Maman me charge encore, comme d'habitude, de t'écrire de sa part, les lignes suivantes :

„Astăzi am expediat și pachetul cu cărți".

Dragelor mele Iulii,

Imediat după primirea scrisorii voastre v-am trimis 500 fr. tot ce aveam în casă. Peste cîteva zile veți primi restul de 500.

Pe cît de rău mi-a părut de bronchita Lilicuței, pe atîta m-am bucurat că s-a liniștit și ea vreo 20 de zile, ba încă a și înțeles că omul are trebuință cîte o dată de vezicatorii. Cu toate astea, contra tusei este și altceva tot așa de bun, poate și mai bun. Iată : [*urmează o reclamă de vată termogenă luată dintr-un ziar în limba franceză*].

Rareori am primit de la voi o scrisoare — nu zic mai spirituală, căci spirituale sînt toate — dar mai veselă, mai hazlie, „enjouée". Și aceasta iarăși m-a bucurat, fiindcă este dovadă de sănătate morală, ceea ce ajută foarte mult la sănătatea fizică, mai mult chiar decît vezicatoarele.

Sînt încîntat de impresiunea pe care v-a lăsat nr. 2 din „Revistă". În nr. 3 se va dezminți maliţiosul sumar inventat de Lilicuţa. Avem acolo pe D. D. Ureche, George din Moldova, Demetrescu, Tinc (col cu răposatul Boboc), Pitiș, Speranţa, — adică cinci „auteurs de rechange" toţi cu lucruri controlate și alese. De cîteva săptămîni toţi se-ndeasă a scrie la „Revistă" dar: mulţi chemaţi, puţini aleși. Ieri, sîmbătă, a fost respins un articol de Ștef. Mihăilescu. Un „auteur de rechange" foarte important lipsește însă, autorul *Sandei*.

Mes felicitations et mille amitiés à Mr. Leger.

Acum un cuvînt aparte iubitei mele soţioare, adică jumătăţii mele celei contradictorie. Barbă ca barbă, acolo sînt învins, dar poezia nu e tînără ci mult mai bătrînă decît filologia. Voltaire numai la bătrîneţe a început a scrie romanuri, iar Goethe era de 80 ani cînd a scris a doua parte din *Faust*. Negreșit, altfel se inspiră tînărul și altfel moșneagul; eu însă cred că nu se inspiră mai rău, ci numai altfel. Luînd asupra-mi direcţiunea activă a unei reviste literare, eu eram dator să dovedesc că nu sînt o ilustră ruină, ci că am conservat toată vigoarea în proză și în poezie; și sper că am dovedit-o. În însăși natura talentului meu, ca o trăsătură esenţială intră varietatea ocupaţiunilor. Ce să fac? Așa sînt eu.

Scrieţi! Scrieţi!

Vă sărut pe amîndouă de mii și mii de ori,

iubitorul soţ și tată,
Bogdan

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*

Izvorîtă dintr-o îndelungată activitate de cercetare a terenului, a arhivelor şi colecţiilor, adică din observarea statornică a realităţii folclorice în relativ complexa ei înfăţişare, cartea aceasta constituie un ghid dintre cele mai utile, între cele cîteva ce s-au elaborat în această direcţie. Sprijinită aproape integral pe fapte, sobră în redactare, cu o arhitectură interioară de indiscutabilă soliditate, ea îţi cîştigă de îndată încrederea, impunîndu-se ca una dintre lucrările la care poţi apela oricînd cu folos. Materia avută în vedere e distribuită în două părţi, fiecare subdivizată în cîte patru capitole, la rîndul lor secţionate în mai multe paragrafe adecvate problemelor discutate, cărora li se adaugă un masiv corp de note (70 de pagini), un cuprinzător rezumat în limba franceză (21 de pagini), 16 imagini fotografice ale unor fişe şi momente de înregistrare a folclorului pe teren, ca şi o anexă (de 34 de pagini), conţinînd texte înregistrate cu fonograful, transcrieri ale unor piese pe bază de dictare, înregistrări ale unor convorbiri cu informatorii (una, excepţională ca document, a lui C. Brăiloiu şi H. H. Stahl cu o bocitoare), modele de felurite fişe — totul cu grija de a înlesni o orientare cît mai eficientă a oricui s-ar interesa de modul de abordare a vreunui aspect al acestui domeniu. În prefaţă, autorul precizează că a „încercat o înfăţişare analitică a metodei de culegere, aşa cum a fost ea practicată de la Constantin Brăiloiu încoace, cu unele întregiri ce i s-au adus în ultimele două decenii", ca şi o schiţare a realizărilor „metodologice de pînă acum, inclusiv semnele de întrebare pe care le pun anumite aspecte ale cercetării", cartea adresîndu-se „în primul rînd celor ce vor să se iniţieze în cercetarea folclorului, precum şi celor care predau folclor în învăţămîntul superior fără a fi folclorişti".

În introducere avertizează expres că înţelege prin folclor acea parte a culturii populare ce are implicat în structura ei un coeficient artistic caracteristic şi se pretează, prin urmare, la evaluări estetice, cum ar fi literatura, muzica şi dansul popular, în care „realitatea este ogl indită prin transfigurare cu ajutorul imaginii artistice, care asigură caracterul omogen al domeniului" (p. 10).

Restrictivă ni se pare procedarea sa faţă de plastica populară, pe care aproape că o elimină din acest context, deşi toate atributele sale fundamentale pledează pentru integrarea ei în domeniul folclorului, inclusiv aşa cum l-a definit cercetătorul. E drept, se pun în domeniul plasticii şi o seamă de probleme de al căror specific se cuvine neapărat a se ţine seama (atît în privinţa culegerii, cît şi a interpretării), apar chestiuni a căror dificultate nu e de loc superficială, dar, fără a-l forţa pe cercetător către un enciclopedism cu orice preţ (aproape tot atît de prejudiciant în folclor ca şi amatorismul), cîteva indicaţii cu caracter mai mult sau mai puţin general eram îndreptăţiţi a aştepta. Măcar tot atîtea cîte se dau pentru muzică şi dans (tratate, la rîndu-le, relativ în treacăt) se puteau furniza şi pentru plastică. Iar cartea se resimte de pe urma acestei optici oarecum vitregitoare, şubrezind pledoaria continuă a lui Ovidiu Bîrlea pentru înţelegerea realităţii folclorice în toată diversitatea întruchipărilor ei.

De altfel, în general, meritele cărţii nu sînt de căutat atît în sectorul indicaţiilor estetice (capitolul despre estetica folclorului fiind cel mai deficitar) sau în acela al opiniilor teoretice ge-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, Nr. 2, P. 321–331, Bucureşti, 1970

nerale referitoare la natura și specificul acestui domeniu, la structura sa, cît în direcția îndrumărilor metodologice, a căror rigoare și eficiență sînt în afară de discuție. În acest sens, partea I a lucrării, intitulată „Metoda de culegere", este cel mai amănunțit și competent îndrumar de pînă acum, respirînd din toate amănuntele sale constitutive o cunoaștere temeinică și o experimentare directă a celor mai diverse procedee, înainte de a se pronunța asupra valorii lor. Faptul era și firesc pentru un om cu o practică remarcabilă a terenului, informat și atent cum este Ovidiu Bîrlea. Sigur că tonul didactic, de care autorul e conștient, atenuează în parte plăcerea lecturii, însă claritatea expunerii și a țelului urmărit acționează compensativ, pînă-ntr-acolo încît îi ierți cercetătorului unele improprietăți de exprimare, cum ar fi, printre altele: „culegerea .. caută" (p. 39), „cercetările ... au cules" (p. 95), „constatarea unor concluzii" (p. 96), „Ideea a fost susținută de părerea" (p. 153), pleonastica „Privire retrospectivă" (p. 123, 325), „familiare" în loc de „familiale" (p. 55; de n-or fi la mijloc vreunele posibile erori tipografice), uneori anume voalată indecizie în utilizarea termenilor de folclor, folcloristică, folcloric (p. 37 ș.a.), o seamă de preveniri exagerate („mare greșeală", p. 71; „deficiență gravă", p. 148; „grave neînțelegeri"), prejudecata existenței unor așa-zișiși „specialiști adevărați" (p. 190), multe formulări cam acuzat apodictice sau repetițiile peste care dăm uneori. Chiar lucrurile știute ori reluarea unor neîndoielnice banalități privitoare la culegere și interpretare își au astfel locul și justificarea lor în carte, prin aceea că ne dau, spre a folosi o nefericită expresie a autorului, „oglinda reală a realității folclorice" (p. 41) și a chipului de a proceda față cu ea. Este un efort de precizare a mijloacelor de lucru ce nu va rămîne fără consecințe.

Tot astfel, în ce privește cea de-a doua parte a lucrării — „Metoda de interpretare" —, oricîte obiecții i s-ar aduce (și unele s-ar cere în chip necesar aduse, datorită tocmai seriozității cu care sînt privite lucrurile, neseriozitatea necomportînd, prin natura ei, obiecții, ci clară respingere *ab initio*), ea constituie un indiscutabil pas metodologic înainte în sondarea și studierea realității folclorice. Iar acest pas este marcat tocmai prin direcția estetică pe care stăruie autorul a o impune, argumentîndu-i primatul între celelalte, pînă la a face din ea rațiunea însăși a existenței folcloristicii ca disciplină. E drept, uneori, în ciuda clarelor eforturi și a largii sale informații de specialitate, a voinței lui de obiectivitate, intențiile nu se acoperă cu realitatea, mai ales cînd autorul se înverșunează în a pleda pentru o nebuloasă estetică strict circumscrisă folclorului, în aproape evasitotală opoziție cu cea generală, incapabilă, după el, a reliefa valorile artistice ale acestuia. În plus, din cauza alunecărilor de termeni, se confundă, involuntar cred, planurile, cînd trebuia distins cu rigoare între ce cred masele despre folclor, ce cred folcloriștii despre el și cum e privit el de oamenii din afara acestei sfere (p. 186 — 187). De asemenea, deși spune la un moment dat că „pătrunderea și înțelegerea folclorului e o chestiune de pregătire temeinică de specialitate și mai cu seamă de o profundă cultură umanistică" (p. 22), cînd e vorba de aprecieri globale, destule dintre acestea nu trec de sublinieri precum „mare profunzime", „atmosferă plăcută", „palpitație de viață" (p. 190) și altele, încît rămînem neconvinși de eficiența esteticii propuse, mai ales că, atîtea cîte sînt, fără rezerve acceptabile, considerațiile sale estetice mai pregnante țin tot de domeniul celei generale. O mai mare distanță față de obiectul studiat, altfel cu atîta competență, ar fi dus la mai justa lui perspectivare, atît între celelalte forme ale artei și culturii, cît și în privința structurii și caracteristicilor sale de ansamblu. Pentru că a lua în seamă faptul că la executarea unor colinde „ferestrele zăngănesc", că în zicerea baladelor, prin manifestările interjecționale ale interpreților, se naște „o încordare de necrezut" din partea ascultătorilor e a deplasa discuția pe un teren fără ieșire. Ca și a discuta ce cred „cei mai mulți" (p. 183), a ne încînta, fără argumente expurgate de pasiuni, de „mult rafinament estetic", de „o mare profunzime" (p. 184), ori a vorbi de sudarea sincretică cu „consecințe estetice, am zice adînci, dacă nu le-am bănui mai mult decît le-am putea demonstra" (p. 185), ca în numele lor să aruncăm felurite anateme, fără a pune prea multe în loc. Evident, însă, autorul era absolut îndreptățit și obligat a puncta erorile și exagerările, ale ori cui ar fi fost, cu dezideratul de a evita

a produce altele. Dar, *cujusvis hominis est errare*. Poate mai cuminte și firesc ar fi a nu propune o, la drept vorbind, inexistentă deocamdată estetică specială a folclorului, complet separată de cea generală, ci de a evidenția și studia factorii, termenii, cuceririle acesteia și a proceda la o suplă adecvare a lor — unde e cazul — la domeniul artei populare. Căci frumosul e totuși unic, chiar dacă nu e și absolut unitar, încît tot de la estetica generală ar rămîne a se porni, cu introducerea precizărilor impuse de specificul folclorului. De aceea, în acord deplin cu autorul atunci cînd spune că „incriminările reciproce nu adaugă nimic la descifrarea frumuseții, adesea atît de alambicată, a folclorului" (p. 188), am apăsa cu toată convingerea pe necesitatea unei atitudini elastice (nu și concesive), tolerante față cu opiniile altora, cîtă vreme unele definitive, complet noi și absolut specifice e greu de sperat a se formula curînd.

E probabil că o seamă dintre asperitățile cărții pot fi explicate prin umoarea ironică a autorului, mai puțin înclinat spre creditarea intuițiilor, ori a savorilor și eficienței combative a umorului, ale cărui finețuri nu pare a le gusta decît uneori (cum atestă cîteva pitorești note ale cărții). Cînd e vorba însă a pune la contribuție experiența și erudiția sa, a fixa jaloane și normative ale cercetării, a indica etapele și procedeele acesteia, a puncta finalitățile ei, Ovidiu Bîrlea se simte cu totul la largul său și realizează paginile de cea mai bună ținută ale cărții sale. Bineînțeles că, intrînd încă mai în amănunt, sînt de semnalat o mulțime de neîndoielnice izbînzi ale acestei cărți, dar și încă alte scăderi. Astfel, ni se pare admirabil demonstrată lipsa de valoare a „vedetelor" folclorice, inoportunitatea autorităților administrative în timpul culegerii, dimpreună cu observațiile despre felurite aspecte ultrasecundare, dar altfel importante, ale culegerii, eforturile de precizare ierarhică a valorii feluritelor aspecte practice ale anchetei, voința de exactitate, uneori terorizantă (p. 106), argumentele privind unificarea limbajului folcloriștilor, cele susținînd istoricitatea fenomenelor folclorice (și chiar folcloristice), ca și accentuarea pe necesitatea unei atenții deosebite în interpretarea faptelor folclorice, pe verificarea lucrurilor în chip cît mai cuprinzător, probitatea citării și toate celelalte elemente ținînd de aparatul critic etc. În celălalt sens, n-am crede că în eposul nordic o „formă primară, amplă, se fărămițase în cînturi răzlețe" (p. 19), nu subscriem la ignorarea surprinzătoare a lui Maiorescu și a Junimii din cercul celor ce-au făcut să progreseze folcloristica noastră (p. 17 — 27), la neglijarea orașului ca producător sau colportor de folclor etc. Trecînd însă peste acestea, se cuvine insistat cu toată seriozitatea că, solidă în informație (păcat că citatele din lucrările străine n-au fost date și în traducere !), metodică în expunere, bine organizată în ansamblu, stimulativă, cartea aceasta are toate șansele de a marca un moment în evoluția folcloristicii noastre, inclusiv prin partea ei mai puțin izbutită în sine, dar foarte importantă pentru perspectiva ei — anume sublinierea primatului criteriului estetic în valorificarea folclorului.

George Muntean

EUGEN IONESCU, *Teatru* (2 vol.), E.L.U., București, 1968

Apariția celor opt piese ale lui Eugène Ionesco *în românește* constituie un adevărat eveniment artistic — dată fiind importanța acestei dramaturgii — , deși cele mai multe dintre aceste piese au fost puse în scenă la noi cu ani în urmă, dar și un paradox : întrucît dramaturgul de faimă mondială de azi, membru al Academiei Franceze, nu numai că și-a făcut studiile liceale și universitare în București, dar s-a și format ca scriitor în cadrul culturii românești, publicînd încă înainte de cel de-al doilea război mondial nenumărate cronici literare și plastice, un volum de versuri (1931) și un volum de eseuri (1934).

Eugen Ionescu — scrie prefațatorul acestei ediții, B. Elvin — „s-a despărțit de două ori de el însuși, a abandonat rînd pe rînd poezia și critica, pentru a se naște, a treia oară, ca dramaturg" (p. 6). Într-adevăr, cînd, la 11 mai 1950, la Théâtre des Noctambules, începea lunga serie de spectacole cu „anti-piesa" *Cîntăreața chelă*, spectatorii parizieni au putut crede că sînt obiectul unei farse a regizorului Nicolas Bataille mai degrabă decît martorii nașterii unei noi modalități teatrale și a unui nou și original dramaturg. Dar nu vor trece nici 15 ani și colecția universitară „Classiques du XX-e siècle" va dedica o monografie lui Ionesco, menționînd data de mai sus ca „o altă bătălie *Hernani*" a teatrului european, după ce, în 1960, cu *Rinocerii*, a aceluiași Ionesco, teatrul absurdului pătrunsese la Comedia Franceză. Se poate afirma așadar că, dacă acest nou fenomen artistic — care are și alți reprezentanți marcabili, ca, de pildă, Samuel Beckett, laureat al premiului Nobel — s-a impus în cultura mondială atît de rapid — istoric vorbind —, o contribuție esențială o datorează lui Eugène Ionesco.

Considerată azi global, această creație dramatică de 20 de ani ne apare nu numai mereu ascendentă și remarcabilă, dar și de o semnificație excepțională în sine. Cum, tot așa, esențele tari ale acestei creații artistice se dovedesc a fi nu numai sublimări ale experienței și culturii europene, dar și filtrări ale acelor vechi izvoare românești. Căci sentimentul general european de anxietate — complexa *angoisse* a unor Sartre, Camus ș.a. — poate fi detectat în magma primelor poezii ale lui Eugen Ionescu sub sentimentul spaimei în fața morții iminente, uneori premature (cf. *Elegii pentru ființe mici*); inflexibilitatea față de orice sclerozare dogmatică este poate și o potențare a acelei vechi revolte împotriva conformismului criticii (cf. *Nu*). Iar în totalitatea sa, teatrul lui Ionesco se constituie pe aceste două constante coordonate: poezia și critica — metafora scenică și cruzimea lucidității. Fie că domină simbolul poeziei — ca în *Scaunele* sau *Noul locatar* — sau spiritul critic — ca în *Cîntăreața chelă* sau *Rinocerii* —, fie că acestea sînt perfect îmbinate — ca în *Ucigaș fără simbrie* sau *Setea și Foamea* —, piesa ionesciană se încheagă în jurul unei metafore de semnificație general-umană și conchide într-un sentiment de insatisfacție, dezorientare, teamă. Poate are dreptate prefațatorul acestei ediții să-i reproșeze autorului nostru „discreditatea oricărei speranțe" (p. 25); însă trebuie luat în considerare faptul că, în mod programatic, Eugène Ionesco face din dramaturgia sa o metodă experimentală, propunînd o viziune personală, adesea insolită, asupra lumii, pentru a-l determina pe fiecare spectator să gîndească, să încerce el însuși un drum, o soluție. „Mi se pare ridicol — spunea undeva Ionesco — să ceri unui autor de piese de teatru o biblie; calea mîntuirii; e ridicol să gîndești pentru o lume întreagă și să dai acestei lumi o filozofie automată; autorul dramatic pune probleme. În recules̨erea lor, în solitudinea lor, oamenii trebuie să gîndească la asta și să încerce să o rezolve pentru ei în toată libertatea; o soluție șchioapă găsită de el însuși este înfinit mai valabilă decît o ideologie gata-făcută, care-l împiedică pe om să gîndească" (*Notes et contre-notes*, p. 187 — 188). Se află, desigur, în această însușire a teatrului ionescian, explicația pasiunilor cu care a fost elogiat sau negat, a nesfîrșitelor serii de interpretări, de la cele mai vagi pînă la cele mai limitate. Astfel, în *Cîntăreața chelă* s-a putut vedea o „tragedie a limbajului", a neputinței oamenilor de a comunica, a înstrăinării; în *Rinocerii*, o simplă dramă burgheză, bine determinată istoric — și nu fără oarecare dreptate! În fapt însă, dincolo de multiplele interpretări posibile ale conținutului, creația lui Ionesco încearcă și poate cea mai temerară aventură a teatrului: reîntoarcerea, după atîtea secole, la structura și sensurile originare.

Astfel, *Cîntăreața chelă* redescoperă rolul limbajului, necesitatea succesiunii, deși într-un mod parodistic; dar pasiunea cu care Elisabeth și Donald, din argument în argument, se redescoperă, pentru ca la sfîrșit să se regăsească ... soți, amintește de pasiunea investigației unui Oedip pentru a se descoperi ... criminal. Mai tîrziu, *Noul locatar* va demonstra rolul decorului și al mișcării scenice, într-un soi de teatru pur, putîndu-se dispensa de limbaj, substituindu-i elocvența gestului și a metaforei vizuale, pentru a sugera apăsarea, sufocarea, transformarea omului însuși în obiect. *Scaunele*, capodopera dramaturgiei ionesciene, înfățișează tragedia vidului lui sufletesc, a iluziei individuale, a masificării, prin chiar absența actorului, elementul esențial al

teatrului. Iar *Rinocerii* sparge orice limită a convenției teatrale, trecînd în domeniul fantastic — posibil doar în ficțiunea poeziei — atunci cînd transformă un personaj în animal.

Așa cum s-a mai remarcat, aceasta este în fond marea originalitate a dramaturgiei lui Eugène Ionesco, care debutează în mod banal, realist, continuă prin acumulări convenționale insesizabile, acceptabile, pentru ca să sfîrșească, neașteptat, într-un fantastic poetic. Dar adevărul este că, dincolo de aceste înnoiri în modalitatea artistică a teatrului contemporan, valoarea creației lui Ionesco stă în zguduitoarea dramă pe care individul o parcurge în piesele sale, într-o lume nesigură și frămîntată, într-un univers indiferent sau chiar ostil, față cu un destin care-i este impus, străin, într-o viață lipsită de un sens transcendent, invadat prin toți porii de otrava absurdului. Este aceasta situația omului contemporan în genere? !? a unei părți a omenirii de azi? !? Sau Eugène Ionesco ne propune prin dramaturgia sa imaginea unui purgatoriu ce trebuie evitat într-o încercare desperată de a depăși identificarea anticului catharsis?! „Sper să fi dezgustat publicul meu — mărturisea o dată paradoxalul autor. Nu există mai perfectă separare decît prin dezgust. Așadar am realizat „distanțarea" spectatorilor față de spectacol. Dezgustul înseamnă luciditate" (*Notes* ..., p. 181).

Astfel că, orice semnificație am găsi acestei dramaturgii, ea rămîne o mărturie remarcabilă a artei acestui veac — căci, dacă uneori l-a distrus pe individ, alteori l-a înălțat pe om pînă la a-l face creatorul și sensul însuși al universului întreg, ca în shakespeariana tragedie *Regele moare*.

Marcel Duță

W. NOOMEN — J. A.G. TANS, *Literatura franceză*, Utrecht, 1968, 380 p.

În colecția *Prisma-Compendia* din Utrecht (Olanda) a apărut o sinteză originală asupra literaturii franceze, redactată de doi romaniști bine cunoscuți ca istorici literari și ca filologi, profesori la Universitatea din Groningen, care este a doua ca vechime în Olanda.

Volumul semnat de W. Noomen și J. A. G. Tans se impune prin concizia și noutatea lui și-l semnalăm pentru valoarea lui informativă și practică : o vastă materie este tratată foarte dens, cu grija selectării valorilor durabile ale bogatei literaturi franceze. În același timp, manualul este accesibil, practic, și oferă un prilej de investigație, de completare oricărui profesor de literatură, punîndu-l la curent cu datele cele mai noi ale cercetării de specialitate și subliniază caracterele fundamentale ale operelor de prestigiu, oferind exemplele cele mai pregnante ale evoluției literaturii franceze de la origini pînă azi.

Cum există pretutindeni preocupări tot mai intense pentru astfel de sinteze clare și cu informația la zi, volumul pe care-l prezentăm are și valoarea unui model de sinteză pentru autorii de manuale practice de istorie a literaturii naționale și universale.

Firește că redactarea în olandeză a manualului restrînge circulația lui la sfera cercurilor universitare cărora le-a fost destinat. Dar o scurtă prezentare a cărții poate pune în lumină o metodă de lucru și un mijloc practic de difuzare a cunoștințelor literare, un schimb de informații de specialitate. „Ne-am mărginit aici să consemnăm — spun autorii — bazîndu-ne pe propria noastră experiență și profitînd de numeroase publicații recente, felul în care cititorul de astăzi poate reacționa la operele literare franceze și am arătat astfel care poate fi sensul actual al acestor opere. Iată considerațiile care au condus alegerea noastră".

La aceste precizări preliminarii autorii adaugă îndată : „De altfel, am încercat să dăm un maximum de informație concretă, cu speranța că această concesie față de exigențele seriei nu va îngrădi prea mult putința de lectură a cărții".

Primul autor, W. Noomen, a redactat capitolul despre literatura franceză în evul mediu, al doilea, J. A. G. Tans, a scris restul, punîndu-se amîndoi de acord în privința sintezei și a nivelului informației, a documentării.

Vom cita cîteva titluri din tematica sugestivă a volumului, fără a putea intra în analize de detaliu. În cadrul primului capitol e vorba de apariția conștiinței naționale, după romanizarea Galiei, de rudimentele, apoi de fixarea primelor încercări literare, de teme vechi și forme noi, problemă eternă a literaturii, mai vizibilă încă în literatura medievală.

Al doilea capitol se numește *Renașterea și barocul* și are un subcapitol intitulat sugestiv : *Lupte dureroase și înțelepciune superioară* ; barocul este privit ca o mișcare impetuoasă, ca o schimbare de climat.

În clasicism, autorii văd nu numai echilibru, rațiune, sobrietate, ci și îndîrjire și capriciu, splendoare exterioară și grandoare morală (p. 133). La Fontaine este „un geniu independent", Bossuet — „paznicul patrimoniului clasic".

Secolul luminilor este brăzdat de tendințe contradictorii și de aspirații înnoitoare. Elanul revoluționar este estompat de „tradiții tenace" ; literatura se asociază cu filozofia. Triumful acesteia se vede mai ales în *Enciclopedie* — glosată de autori prin „geniul uman în serviciul fericirii sale". Voltaire este „un patriarh al republicii literelor". Diderot este „un geniu paradoxal". Spre sfîrșitul epocii apare preromantismul. Explozia lirismului în romantism a produs capodopere de mare adîncime și de autori rafinați. Vigny și Hugo sînt nu numai poeți ci și profeți ; romanul lui Stendhal este romantic și realist, într-o sinteză memorabilă, cu o mare influență asupra literaturilor moderne.

Epoca următoare a literaturii franceze este epoca „realității problematice". Baudelaire se află la încrucișări de drumuri, Verlaine este „un muzician printre poeți". La sfîrșitul secolului trecut se poate vorbi despre „elasticitatea teatrului".

Ultimul capitol (al VI-lea) se cheamă „Timpul neterminat" (titlu metaforic, desigur, potrivit oricărei mișcări spirituale, mereu deschisă regenerării, amplificării), cu trei subtitluri : reînarmarea morală și artistică ; angajamentul ; în căutarea căilor noi.

Ultimele decenii sînt caracterizate, sub raport literar, prin reîntoarcerea spre lucruri ; criza cuvîntului ; noul roman, perspective.

Cititorul va remarca aici cele mai noi cărți de răsunet, sinteza tendințelor contradictorii așa de vii în „cultura franceză" de azi. Romanul și teatrul se bucură de o atenție deosebită ; nici critica și tendințele ei structurale de azi nu sînt uitate, cu toate că unele lucrări mai noi, importante, nu sînt citate. Consemnăm astfel absența din lista lucrărilor lui Eugén Ionesco a piesei *Setea și foamea*, jucată încă din 1966 la Comedia franceză, bine apreciată de critica pariziană.

Bibliografia selectivă cuprinde informații utile. Lucrările masive ale lui Al. Cioranesco sînt folosite ca surse esențiale pentru sec. XVI-XVII. Indicele final oglindește amploarea materiei și consemnează date esențiale pe un spațiu restrîns — fiind un auxiliar practic pentru cititorii interesați.

Un compendiu limpede conceput și sintetic, cu o destinație practică, ar trebui să se bucure de o circulație cît mai mare. Poate ar fi utilă traducerea lui în limba noastră, spre folosul tineretului studios.

Gh. Bulgăr

PIERRE DE BOISDEFFRE, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (septième édition entièrement refondue, Librairie Académique Perrin, Paris, 1968)

Există o istorie ca proces revolut, dar și o istorie care se alcătuiește, se adună treptat și se creează într-un laborator al prezentului căruia noi îi sîntem contemporani. Firește, nu este vorba despre o istorie *moartă* și una *vie* : o istorie literară a eruditilor pentru trecut și o istorie

literară a eseiștilor pentru scriitorii contemporani. Este o singură istorie a literaturii, care nu se încheie niciodată. Numai o anume școală de istorie literară, care și-a luat excesive măsuri de precauție pentru a nu „comite" o eroare de perspectivă, a socotit că contemporanii trebuie lăsați ca subiecte *vii* abia cercetătorilor viitorului, *post -mortem*. Istoria literară nu este hărăzită să se facă numai pe manuscrise și pe ediții princeps de la *Națională* sau de la *Academie*. Sarcină delicată, riscantă ! E imposibil însă să distingi printre contemporanii tăi, printre colegii cu care semnezi pe aceeași pagină de jurnal literar și cu care te încrucișezi pe stradă sau la cafenea geniile, valorile, unicatele?

Din comoditate și din menajamente față de mediocrități, noi vrem mai mereu să știm *cine a fost*, decît *cine va fi*. Riscurile acestei îndrăzneli ne transformă în cronicari ai trecutului și în absenți ai prezentului. De aceea majoritatea istoriilor literaturii, reușite sau nu, cu talent sau fără, sînt într-adevăr *istorii*. Pierre de Boisdeffre se lansează în această aventură a prezentului, legînd cronica, studiul, lectura, de fenomenul istoric viu, transmutînd procesele curente sub spectrul fenomenal al creației, adică al duratei, îndepărtînd legăturile subiective și accidentale cu literatura, anulînd reacțiile contingente de orice natură ar fi ele, detașîndu-se *sine ira et studio* și trăind într-un prezent abstras de la sine, ca și cum s-ar trăi într-un trecut.

Istoricul trebuie să-și domine pasiunile : „Son rôle n'est pas de condamner ou d'exclure, mais d'accueillir et d'expliquer — rôle d'autant plus nécessaire en un temps où l'on a pris l'habitude de juger sans lire et de nier sans chercher à comprendre".

Istoricul literar francez al contemporaneității depășește apartenența la un crez estetic sau altul, la o direcție sau alta. El cuprinde totul și iubește totul. Nu face diferențe, deci nu exclude și nu judecă, nu face liste cu excluși și cu acceptați. El e obligat să primească totul pe masă, să nu aibă preferințe, ci numai gust pentru a înțelege frumosul acolo unde este descoperit . „Istoricul literar reface unitatea fenomenelor care altminteri pare că se află într-o ruptură anorganică. Trebuie cuprins totul și integrat totul în unitatea de spirit și de cultură a unei națiuni la un moment dat". Tendințele sînt dispersate, disputate, evidente sau incipiente, acceptate sau contestate. Valorile s-au sedimentat sau sînt în curs de a-și dobîndi o stabilitate relativă. Trebuia luptat cu publicitatea interesată a unor grupări editoriale, redacționale sau politice, cu excesele și radicalismul direcțiilor de frondă. Pierre de Boisdeffre a învins dificultățile „tehnice" ale materiei de studiu. A învins și munții de producții care se numesc tot literatură, dar sînt pură poligrafie comercială, a învins incertitudinea timpului. El e un bun economist al valorilor literare ale contemporaneității. Nu înregistrează *totul* decît sub specia creației, a *operelor*, nu a scrierilor. Dar nici acestea din urmă nu sînt amendate și excluse. Geografia unei literaturi nu se ocupă numai de cotele înalte. Orice literatură ca proces complex și total are nevoie de o sociologie adecvată, de trimiteri la politică, la filozofie, artă. Criteriul exclusivismului artistic este aberant, ducînd la o izolare a literaturii de fenomenul social viu, din conjunctura și din mediul în care ea se dezvoltă. Aceasta ar fi o extirpare, nu o *autonomie*. Literatura contemporană apare azi implicată, ca mai totdeauna, în toate dezbaterile de ființă sau nonființă ale omenirii. Ea coexistă cu tot ce este gîndire și formă de expresie a sensibilității umane. De aceea „istoria operelor" este o istorie a epocilor, sau, cum se exprimă Pierre de Boisdeffre, întîi „*istoria operelor*, după aceea geografia autorilor". Urmărim creația, dar parcurgem întregul spațiu literar, oricît de tern și de netentant ar fi citeodată. Topografia spațiului literar este obligatorie istoricului literar. O istorie literară *în exclusivitate a valorilor*, pentru contemporaneitate, este o nouă aspirație de puritate, imposibil de realizat și defectuos concepută. Valorile aparțin unui proces temporar de devenire, de metamorfoză, de descoperire și de dobîndire a luminii din afară. Toată literatura se află într-o stare alertă de confruntare, de luptă, de negare, de cucerire de terenuri noi. Istoria literaturii contemporane a lui Boisdeffre se înalță în succesiune și în paralel. Formele se moștenesc, se perpetuează, altele abia apar. „Limbajul formelor" iese din nebuloase, se cristalizează ori rămîne în stare embrionară. Cînd atîția ar amenda orice ieșire din literatură în spațiul înconjurător ca un sacrilegiu pentru estetic, căutîndu-se criterii cît mai originale, Boisdeffre se

ocupă de literatura ocupației și a colaboraționiștilor, a rezistenței, ori a retragerii și a exilului, de prezența literaturii franceze pe frontul de luptă al onoarei acestui popor. „Rezistența intelectuală" a scriitorilor, acțiunea poeților, lupta prin literatură în cele mai originale căutări de expresie angajase spiritul creator francez la mobilizarea generală a națiunii. Opțiunea artei în acele timpuri era între a fi sau a nu fi francez, a lupta sau a trăda nazismului țara. Pagini de onoare se închină lui Aragon, „poet al Franței", lui Paul Eluard, „cîntăreț al dragostei și al libertății", lui Desnos („sau anarhia învinsă"), ca celor trei „martori ai poeziei franceze a războiului". Apare apoi Pierre Emmanuel, cu itinerarul său de puritate și de pietate, de cîntăreț al *mormîntului lui Orfeu* (în 1942). „Climatul eliberării" era dramatic într-o Franță epuizată, ruinată. Atunci apare Jean Paul Sartre, „propagandistul de geniu" al existențialismului, față de care Boisdeffre rămîne într-o stimă obiectivă, fără a-i trece cu vederea umbrele pe dîra personalității sale în timp. „Marile conștiințe" ale acelei epoci se evidențiază după Eliberare ca într-un schimb de glorii cu generația lui Gide și Valéry : apare Camus, se întărește prestigiul aulic al lui Malraux, devenit acum un punct cardinal și reprezentînd înțelepciunea și spiritul literelor franceze. Frumusețea acestei cărți a lui Boisdeffre constă într-o luciditate patetică în analiza fenomenelor, într-o claritate a spiritului care, ocupîndu-se de toate manifestările cu care literatura face corp comun de viață, nu confundă și nu substituie fenomenele artistice. Opinia sa este degajată, preluată din studiile contemporanilor săi, categorică, fără oscilații, dar și fără duritate. Este o istorie a literaturii scrisă tinerește de un critic care descinde din Thibaudet. Pierre de Boisdeffre merge pe direcțiile centrifugale și centripete ale fenomenului literar contemporan de diferențiere și de complinire ale sufletului creator. Le discută în disputa în care ele apar și se afirmă. Aventură și risc, avînt și solitudine, înrolare și detașare, iluzie și utopie, drumuri către un paradis care aleargă mereu înaintea noastră la distanță incalculabilă. „O istorie vie a literaturii de astăzi" nu este o arhivă de date strînse pentru viitor. Cartea dezbate pasionat, totul e lansat în discuție, nepolemic, dar nici academic. Dezbatere și readucere în actualitate a dramei de purificare și de desperare în fața destinului de mîine al omului (Bernanos), preluarea mesajului întrerupt timpuriu al lui Saint-Exupéry ori al Simonei Weil, întoarceri la 1920, explozii ale suprarealismului, reacții contestatoare ale existențialismului (Roger Nimier), întoarceri la Barrès, „noul val" al lui Françoise Sagan, „reînvierea" lui Boris Vian, lansarea noului roman în 1955, apariția lui Alain Robbe-Grillet. Iluștrii bătrîni au părăsit romanul : Mauriac îi preferă jurnalismul politic, Montherlant și Julien Green teatrul ; nici Malraux, nici Roger Martin du Gard n-au publicat roman după război. Marile cataclisme, precum ultimul război mondial, lagărele de concentrare, deportările, explozia atomică de la Hiroshima, făcuseră omenirea să creadă mai puțin în ficțiune, să invoce *absurdul*, să conteste legendele și visele. Se trăia în „vîrsta bănuielii" lui Nathalie Sarraute. *Romanul* a putut fi salvat și recuperat prin formula antiromanului, renunțînd tocmai la tarele tradiției românești. Romanul trebuie să fie contemporanul nostru, nu al lui Balzac și Stendhal ori Hugo. El trece de la acțiune, personaje, la faza „de interogare asupra ființei". Era epoca demistificării romanului. Urmează generația anilor 1960, apar tinerii, o revelație : Le Clézio. Poezia se închide într-un cerc de inițiați. Dar, cum remarcă Boisdeffre, nu era vorba de o criză a poeziei, în general, ci de o criză a purismului poetic, distant, ininteligibil, experiment indigerabil al unei „poezii din ce în ce mai «pure», din ce în ce mai savante, din ce în ce mai «scrise» al unei poezii care n-a rămas decît «Gîndire», care refuză orice legătură cu marele public, credincios poeziei orale și populare pe care o răspîndesc astăzi tehnicile audio-vizuale". Același lucru ar fi de discutat și pentru teatru, și pentru alte compartimente ale artei ? Pesimiștii vestesc mereu moartea poeziei, în timp ce poeții sînt încoronați (Ahmatova, Quasimodo, Nelly Sachs, Pasternak), anunță moartea teatrului și se nasc Beckett, Ionesco și Adamov. Pierre de Boisdeffre pune sub un semn pasager teoriile catastrofice ale destinului artei, ca și pe acelea ale destinului uman. Imaginea unei decadențe a spiritului francez, obsedantă pentru personalități ca Barrès, Peguy, Montherlant, Drieu, la Rochelle, Sartre și Camus, aparține unei spaime că Franța ar fi epuizată. Cum este și firesc, orice cultură nu naște numai laureați

ai Nobel-ului și nu cîștigă toate emisiunile olimpiadelor imaginare ale creației universale contemporane. Ceea ce caută Pierre de Boisdeffre este să arate o permanență a spiritului francez, curajul de a nu ceda timpului. Geografia literară a lui Boisdeffre începe cu bătrînii, coloșii, printre care Claudel este summumul, valoarea totală. În această jumătate de secol, coloșii veniți din secolul trecut, *bătrînii*, au încins spiritul vremii, l-au aprins pentru a putea arde pe mai departe. Dar procesul contemporan de metamorfoză, nu o dată sinonim cu cel de îmbătrînire, punea în discuție tocmai permanența acestor spirite directoare care continuau a profesa crezurile lor într-o lume ce nu mai credea în idoli. Aici e mai puțină geografie și mai multă psihologie a creatorilor și a publicului. Roger Martin du Gard, Georges Duhamel, Jules Romains nu se mai regăsesc printre generațiile cu ultimele „valuri". Ei sînt veneraţi, dar nu vii. Alții reușesc să revină în prim plan ; evenimentele îi trezesc, experiențele dramatice ale vieții contemporane îi salvează din mediocritate (Paul Morand). În această panoramă a geografiei literare, aportul provinciei, teritoriu văzut adesea ca o zonă interzisă marii literaturi, este mai mult decît deosebit. O geografie a literaturii rămîne însă o tentativă captivantă pentru viitorii cercetători. Fenomenul artistic studiat și în spațiu ar da alte orizonturi și ar împodobi mai frumos timpul cu varietatea, dar nici la Boisdeffre nu poate ține mult acest excurs al provinciei ; comentatorul va reveni la ea indirect, prin istoria literară pe generații. Astfel, la „generația de la '900", prin Giono, el va elogia imaginea lumii mediteraneene și a Provenței într-un peisaj dispersat, cu un Céline populist, cu un Rabelais contemporan — Marcel Aymé, cu cadeții romancierilor de cicluri imense (René Laporte, Edmond Buchet, Paul Vialar, Henry Troyat). Sistemul generațiilor devenit tipar, Boisdeffre variază metoda încontinuu, pentru a nu cădea în manierismul propriei sale sisteme : un capitol important despre literatura feminină, apoi altul despre cazul *insolit al lui Genet în galeria maeștrilor romanului francez nou* (cu Roger Peyrefitte, Roger Vaillant, Jules Roy, Julien Gracq, Samuel Bechett, Paul Godenne). Alteori, el alege formula prezentării de direcție : romanul tradițional, romanul de cercetare care va conduce la antiroman (Maurice Blanchot), romanul istoric, romanul naturalist, romanul creștin, pentru ca apoi să evadeze în lumea scriitorilor de limbă franceză din diferite țări ale lumii. Pierre de Boisdeffre se află mereu în mijlocul unui ocean pe care nu se poate pluti cu o singură ambarcațiune. Peisajul îl obligă să schimbe în permanență direcția și aparatura de studiu. Am văzut pînă acum că proza franceză este aceea care are întîietatea de studiu în viziunea de istoric literar a lui Boisdeffre. S-ar părea deci că aceasta dă literaturii franceze contemporane forța și prestigiul mondial. Poezia urmează abia în partea a doua a cărții. Poezia văzută într-o mare confuzie de crez, de tehnică, de existență. Morbul descompunerii și al negării a produs aici dezastre. Ca de obicei, Boisdeffre are permanent viziunea de ansamblu a creației, istoricitatea ei. A începe prezentarea literaturii „vii" înseamnă a-i prelua antecedentele. Revoluției poetice a suprarealismului i-au trebuit strămoși ca Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé care să aspire la totala eliberare a artei. Aceștia fuseseră marii revoluționari ai poeziei. Pierre de Boisdeffre este destul de circumspect cu „revoluționarii" suprarealiști, cu manifestele lor care au rămas străine marilor spirite ale poeziei franceze interbelice (Apollinaire, Valéry, Claudel, Max Jacob etc.), iar cel de-al doilea război mondial a negat-o aproape definitiv. „Clasicii" însă, ei există mereu ; în rest, doar *experiențe și experimente, lansări de corpuri reci în univers, așteptînd glorie de la nisipurile* Saharei.

Metodic, firește, plasarea teatrului francez contemporan în urma celorlalte manifestări ale beletristicii nu e determinată de vreo reacție neîncrezătoare. Discutăm însă faptul sub aspectul său valoric și sociologic. Supremația poeziei a fost subminată în acest timp nu o dată de teatrul modern. Nu există o operă poetică mare care să fi dobîndit universalitatea unui Ionesco sau Bechett ! Ca fapt de sociologie literară franceză contemporană, teatrul a cunoscut o resurecție care a susținut prin sine prestigiul întregii literaturi franceze. Procedînd la subîmpărțirea pe speță (*drama burgheză de bulevard, teatrul de idei, teatrul poetic, teatrul ideologic, antiteatrul*), sistemul de lucru are dezavantajul de a dispersa fenomenul. Teatrul lui Claudel, Montherlant, marile

descoperiri ale teatrului francez prin Bechett, Ionesco și Adamov ar fi trebuit privite ca un întreg și într-un întreg cu tot fenomenul literar, pentru ca undeva să se simtă că decenii întregi ele au dominat tot peisajul literar. Același lucru rămîne valabil și pentru istoria și critica literară, mișcarea de idei etc. Geografia literară a condus la sistematizări excelente, dar a segmentat universul literar. Riscurile sînt inerente, iar metodele nu întotdeauna pot da satisfacții decît aplicate la anume opere. Criteriile de studiu fixate aprioric, din nevoia de sistematizare a materiei, au partea lor de limită și de subiectivitate. Dincolo de această latură „tehnică" a lucrării, rămîne o permanentă pledoarie pentru artă umană, cu responsabilitate umană, conștiință a umanității contemporane, pentru o artă autentică, contra artei batjocorite, falsificate, atemporale și anaționale.

Parafrazînd o expresie clasică a lui Teillard de Chardin, cu arta contemporană se petrece un proces de spiritualizare și de reinventare. Arta trebuie să *hommogeneze* lumea modernă.

Într-o epocă a incertitudinilor și a unui nihilism din ce în ce mai violent, a contestărilor de orice fel, Pierre de Boisdeffre face demonstrația că spiritul uman n-a amorțit, fabricînd doar rachete, mașini electrice de spălat, roboți perfecți. Orfeu n-a murit printre oameni. Roboții fac „opere" de creație doar pentru omul care simte că din ele n-a mai rămas decît numele seminției căreia i-a aparținut.

Marin Bucur

SORIN ALEXANDRESCU, *William Faulkner*, E.L.U., 1969

Cu această carte ne aflăm în fața unei monografii fundamentale despre un scriitor pus de critica contemporană în rînd cu Shakespeare și Dostoievski. Sorin Alexandrescu nu-și propune să spună totul despre Faulkner și nici măcar să repete afirmațiile, devenite laitmotive exegetice, ale altora. Stăpînește însă cu siguranță cîteva metode indispensabile de abordare a textului literar, pe care le aplică adecvat și inteligent în analiza, din perspective mereu schimbate, a operei faulkneriene. Rezultatul este o carte personală și în același timp esențială pentru introducerea cititorului într-un univers deloc ușor de pătruns. Nici nu se putea procedeu mai potrivit pentru explorarea unei construcții epice ce se constituie din relatări divers subiective, decît această perspectivă mereu nouă, din care se pun în lumină mereu alte straturi, egal de importante, ale operei. Declarația autorului că monografia sa este rezultatul „visării leneșe în marginea textului" nu e decît o mică cochetărie de exprimare ; în fond, el a citit tot ce s-a spus mai important despre Faulkner, a făcut studii statistice și relaționale asupra personajelor și, chiar dacă a expediat în anexă demonstrațiile mai abstract-matematice, nu și-a permis afirmații fără acoperire. Este ascunsă, cu grație stilistică și cu ușurință în expunere, o muncă impresionantă și un efort de inteligență care onorează în cel mai înalt grad pe autor.

Cartea debutează cu inventarierea evenimentelor „reale în ficțiune" și a celor „reale în istorie" din ținutul Yoknapatawpha, ceea ce echivalează cu descrierea esențializată a întîmplărilor narate de Faulkner, comparate implicit cu cele trăite de autor sau de familia lui în cursul anilor. Hotarul dintre două lumi, în istorie ca și în ficțiune, este războiul civil, distrugător de principii de veche civilizație și generator de oameni și orînduieli noi. Aristocrația alcătuită din cuceritorii pămînturilor virgine lasă loc afaceriștilor fără scrupule, de tipul Flem Snopes. Sorin Alexandrescu descoperă punctul în care istoria trece în legendă în opera lui Faulkner, luînd acel aer straniu de întîmplări neîntîmplate care-i este propriu. De la nivelul de suprafață al descrierii, analiza coboară spre descoperirea sistemelor de civilizație și a concepției despre mersul istoriei în saga Sudului.

Personajul faulknerian apare ca rezultanta unor importante forțe de presiune, adesea contradictorii, avînd comportamentul reglat de legi bine determinate de nașterea sau poziția sa socială. Sorin Alexandrescu izolează opt tipuri de personaje, al căror mod de a acționa este caracteristic pentru desfășurarea epopeii : tipul indianului, al aristocratului, al albului sărac, al omului de afaceri, al negrului, al yankeului, al intelectualului și al metisului. Schema particularităților psihologice și a funcțiilor sociale în raport de care sînt toți caracterizați dă studiului unitate și subliniază totodată unitatea primară din gîndirea autorului. Diagrama relațiilor dintre grupuri schematizează complicatele, adesea inexprimabilele, relații dintre personajele faulkneriene, fiind un ghid absolut necesar pentru orice aprofundare ulterioară.

Esențială pentru stabilirea fiecărei tipologii s-a dovedit expunerea „codului de valori" față de care se definesc personajele, el scoțînd în evidență mai pregnant opozițiile interne și relațiile lor exterioare. De o importanță deosebită reiese a fi opoziția dintre codul moral paternalist al aristocraților și cel egoist iresponsabil al oamenilor de afaceri. Alte categorii, precum cea a metișilor, sînt definite prin imposibilitatea de a se încadra într-un cod stabil, al albilor sau al negrilor.

Schimbînd perspectiva, caracteristică pentru înțelegerea operei lui Faulkner este descrierea structurii narative tragice, determinată de viziunea tragică a universului, conform căreia ea se organizează. Monografistul descoperă nivele esențiale de apariție a tragicului : cel arhaic, cel al tragediei grecești și nivelul biblic, față de care eroii se definesc consecutiv sau simultan. Discuția conceptului de tragic implică și încercarea de explicare psihanalitică a unor tipuri, determinările tragice fiind adesea de natură subconștientă.

În sfîrșit, abordarea din unghiul descrierii tehnicii lui Faulkner are ca rezultat un capitol despre povestitor, cu detalii asupra modalității specifice de abordare a evenimentului epic. Metodele lingvisticii structurale servesc aici un comentariu care evidențiază legătura dintre concepția profundă despre lume a scriitorului și expresia sa verbală.

Am adoptat acest mod de prezentare rezumativă a cărții lui Sorin Alexandrescu din convingerea că recomandarea lecturii este cel mai util serviciu ce i se poate aduce. În rest, visarea în marginea meseriei de critic ar echivala cu scrierea altei monografii despre Faulkner.

Roxana Sorescu

ACCESIBILITATEA OPERELOR LITERARE

La Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu" funcționează în cadrul sistemului de învățămînt ideologic de partid un cerc de estetică marxist-leninist. În toamna anului 1969 cercul și-a propus să dezbată cîteva probleme ale creației literare contemporane în spiritul lucrărilor congresului al X-lea al P.C.R. O primă problemă pe care ne-a sugerat-o a fost aceea a condițiilor *accesibilității* unei opere literare. De bună seamă, tema a fost aleasă și ca un răspuns la îndemnul cuprins în Raportul Comitetului Central prezentat la Congres de tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al partidului. Este știut că după ce a subliniat că „înalta misiune socială a creației literar-artistice devine și mai pregnantă în condițiile socialismului" și a relevat că „în ultimii ani, în ambianța schimbărilor profunde survenite în viața noastră socială, creația literar-artistică a cunoscut un nou avînt", tovarășul Nicolae Ceaușescu a atras atenția asupra unor neajunsuri care frînează întrucîtva eficiența artei și literaturii și împlinirea misiunii ei de a sădi în conștiința omului „principii superioare de viață". „Se întîmplă însă, se arată în raport, ca unele lucrări literare sau artistice să fie considerate cu atît mai elevate și mai valoroase cu cît sînt mai puțin accesibile și mai neînțelese publicului, maselor largi, cu cît se îndepărtează mai mult de problemele vieții, de realitățile lumii în care trăim. Autori ai unor asemenea lucrări — care consideră firesc să emită judecăți asupra vieții sociale — apreciază ca o îngrădire a libertății de creație orice părere critică la adresa lucrărilor lor. Desigur, noi sîntem partizanii libertății de creație și orînduirea noastră asigură condiții de manifestare deplină a personalității și talentului scriitorilor, artiștilor, ca și a tuturor cetățenilor patriei. Dar noi concepem libertatea de creație în accepțiunea filozofică pe care marxismul o dă necesității istorice înțelese".

Se știe că aceste cuvinte au găsit un larg răsunet în rîndurile scriitorilor și artiștilor. În presa literară au și apărut articole și lucrări de atitudine pe marginea problemei : dar cum trebuia totuși apreciată accesibilitatea sau neaccesibilitatea? Pe baza căror criterii? Au intervenit în discuție și profesori de liceu, cititori ș.a.m.d. S-a simțit astfel nevoia și a unor clarificări teoretice și tocmai unei asemenea necesități s-a străduit să-i răspundă — în limita posibilităților — și discuția pe care o prezentăm cititorilor „Revistei de istorie și teorie literară". A fost o discuție liberă, vie, bazată pe două referate scurte. Firește, ea nici pe departe nu rezolvă problemele, dar indică totuși, așa cel puțin sperăm, unele direcții în care ar trebui să fie continuate investigațiile. Prospețimea și seriozitatea punctelor de vedere reprezintă, după părerea noastră, principala calitate care recomandă pe tinerii autori ai intervențiilor de mai jos, rezumate pentru publicare de ei înșiși și așezate în ordinea în care s-au produs în ședință.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 333–343, BUCUREȘTI, 1970

EUGENIA OPRESCU

Problema accesibilității operei de artă este pe cît de importantă, pe atît de greu de circumscris; în îndelungata istorie a acestui domeniu pot fi citate nenumărate cazuri în care opere de valoare nu au fost acceptate de public din primul moment, și invers, lucrări de care azi abia ne amintim, s-au bucurat la vremea lor de o mare răspîndire și succes.

Desigur, problema succesului unei opere nu se suprapune întocmai aceleia a soartei unei opere și a accesibilității ei. „Înțelegerea" este însă oricum legată de succesul sau insuccesul operei și aceste realități-succes, soartă, accesibilitate, — există într-un raport ce nu poate fi minimalizat.

Nu vom discuta aci aspecte ale accesibilității raportate la numărul cărților existente la un moment dat într-un anumit loc, la știința de carte sau alte asemenea probleme legate evident de accesibilitate dar neconstituind specificul problemei din punctul de vedere al discuției noastre.

Se știe prea bine că fiecare operă de artă este un unicat. Fiecare operă de artă este o creație pentru care creatorul său a inventat un limbaj, un cod anume, a interpretat în felul său (și deci posibil în infinitul modalităților omenești) simțurile și sentimentele, a privit alfabetul și de la Z la A și a făcut să sune sintaxa și altfel decît în corectitudinea manualelor. Autorul a împlinit această complicată magie, pentru că a încercat să surprindă cît mai corect și nuanțat ceea ce el însuși a vrut să spună. De multe ori, urechea lui interioară e încîntată de sonuri pe care nu le poate exprima, găsindu-se trădat, cu fiecare nouă încercare, de propria lui neputință, fiindu-și lui însuși „inaccesibil".

Numai presupunînd că un artist s-a exprimat așa cum dorea într-o operă de artă, problema poate fi discutată mai departe pentru că, pe de o parte există artistul cu opera sa, iar pe de alta publicul.

O piesă de teatru, de exemplu, jucată pentru prima oară, poate fi înțeleasă de un foarte mic număr de indivizi, care fac parte dintr-un grup, o pătură sau o clasă socială. Opera este însă valoroasă, mesajul ei corespunzător aspirațiilor celor mai înaintate ale acelei clase și, deși la început n-a fost înțeleasă în totalitatea semnificațiilor sale decît de un număr restrîns de oameni, totuși, cu timpul, opera va fi înțeleasă și de restul grupului respectiv. Acest fenomen s-ar putea numi „accesibilitate progresivă", adică o trecere treptată de la înțelegerea individuală la cea colectivă, de la unul la mai mulți.

Opera, deși unică, individuală și indivizibilă în ființa și structura ei reprezintă totuși un complex care poate fi receptat de diferiții componenți ai unui grup în mod oarecum fragmentar. Grupul e format din individualizați care pot vedea opera din diferite puncte de vedere.

Așadar, opera este unicatul iar adresantul, publicul, care este și el, la rîndul lui, o unică ființă socială, cu o mie de capete. Accesibilitatea este deci o problemă care se pune nu numai față de individ, cît mai ales față de grup.

Accesibilitatea totală a unei opere literare raportată la un singur individ e dificilă, depinde de sensibilitatea, cultura sa, de momentul psihologic în care a luat cunoștință de ea etc., dar accesibilitatea totală a unei opere literare raportată la colectiv e posibilă și chiar obligatorie în cazul în care, cum am mai spus, mesajul corespunde aspirațiilor colectivității.

De altfel, prin prisma acestei „accesibilități progresive", poate fi judecat și rolul criticii și acțiunea ei de îndrumător al gustului și înțelegerii publicului. Pe de altă parte, s-ar mai putea face o demarcație între înțelegerea logică, formală și accesibilitate.

Într-o accepție personală, mi-aș permite să spun că accesibilitate înseamnă, măcar în oarecare măsură, aderare, adică o reacție pozitivă față de mesajul operei. Sînt unele poezii declamatorii, patetice, de exemplu, cu totul de înțeles, accesibile adică din punct de vedere logic dar inaccesibile pentru structura mea socială, morală, politică și artistică. Nu aderă la ele, le

înțeleg dar nu le accept și nu mă interesează. Îmi sînt accesibile intelectual dar nu accesibile ca operă literară pe care s-o simt ca reprezentîndu-mă și pe mine.

În acest sens aș vorbi și de o „accesibilitate inversă" a publicului spre operă, o disponibilitate adică, în funcție de sensibilitatea și educația lui artistică, ceea ce-l va face apt să accepte un mesaj de o anumită calitate.

Dar aceste două sensuri ale accesibilității se îmbină într-o cheie, într-un mesaj. „Ce vrea" să spună artistul ajunge la cititor evident prin „cum spune", dar poți fi atras de „cum spune" fără să accepți „ce spune".

Adevărata accesibilitate înseamnă aderarea publicului la „ce spune" scriitorul, adică întîlnirea scriitorului cu publicul pe drumul mesajului.

Pe mine ca cititor mă interesează desigur totul, și culturile de cafea din Brazilia și animalele care-i devoră progeniturile cu malformații pentru a păstra puritatea speciei, dar mă interesează mai ales anumite laturi ale existenței ce se desfășoară în perimetrul mai strîmt sau mai larg în care-mi duc viața. În definitiv, toată arta lumii se poate reduce la două probleme de viață și de moarte, dar, pentru că trăiesc azi și aici mă interesează infinit mai mult cum se trăiește și cum se moare aici (și e firesc să mă intereseze mai mult decît orice, propria mea soartă).

Ar mai fi de făcut o observație, și anume, aceea a efortului conjugat. Opera de artă este rezultatul travaliului cel mai fin și cel mai incert, cel mai înșelător și mai dificil. O operă cu nenumărate sensuri, în care efortul chiar dacă nu se vede este totuși încrustat, reclamă la rîndu-i eforturi pentru a fi înțeleasă. De obicei, o mare operă nu e accesibilă de la început pe toate planurile. La prima lectură a unei poezii, de exemplu, cititorul sesizează că în versurile ei este ascuns ceva care-l interesează; conjugînd efortul înțelegerii sale cu efortul creator al scriitorului, cu fiecare nouă lectură integrală sau parțială, acel cititor va pătrunde noi și noi sensuri.

E un dialog între spirite, deasupra partiturii. Analogia cu arta interpretativă nu este neavenită — o nocturnă de Chopin abia descifrată de un începător și viața pe care un Rubinstein o poate conferi aceleiași partituri.

Disponibilitatea publicului înseamnă pregătirea lui, aptitudinea lui de a fi educat, drumul pe care-l parcurge de la silabisire la recitare.

Așa cum arta pune probleme în modalitățile ei de creație — păstrînd desigur proporțiile — pune probleme și în cele de recepție.

O artă complet și imediat accesibilă, adică o artă care să-și desfășoare multitudinea de sensuri față de fiecare individ în parte și imediat, nu este de imaginat.

Arta, ca și știința pe alt plan, înseamnă cercetare, cucerire treptată, revizuire. Pe de altă parte, o artă complet inaccesibilă nu este artă ci mister, impostură sau halucinație.

Accesibilitatea cred că pornește de la un semnal tras de sensibilitatea noastră artistică, ce ne avertizează că sîntem în fața unei opere care are de comunicat ceva. Acel ceva, rămîne însă de descifrat.

În cazul pseudooperelor, lipsa lor de mesaj, de profunzime a gîndirii și sentimentului, lipsa de talent sau de travaliu cu care au fost închegate, face ca acel semnal al sensibilității noastre să nu funcționeze și ele să ne rămînă „inaccesibile", în sensul că nu aderăm la ele, nu ne solicită în nici un fel, nu ne interesează.

Cred că, în ultimă instanță, determinante pentru accesibilitate sînt, pe de o parte, valoarea operei, iar pe de alta, sensibilitatea și pregătirea noastră artistică, puse în mișcare de prezența operei.

EMIL MANU

Se vorbește aproape peste tot de accesibilitatea sau de neaccesibilitatea prozei, teatrului și mai ales a poeziei de azi; s-a ajuns, în acest context, chiar la o falsă problemă. Unii poeți susțin inaccesibilitatea ca esență a poeziei, poezia nefiind creată pentru a fi comunicată cuiva.

În istoria poeziei europene, problema accesibilității e o noțiune modernă; ea se pune mai ales după simbolism, cînd poezia începe să nu mai fie o poezie a *existenței* sau a *istoriei* omului, cînd poezia nu mai spune *ceva* despre lume, ci lumea se spune prin ea, cînd, *aparent* fără conținut, poezia devine o dramă a cuvintelor. Poetul modern *se joacă* sau poate practică un joc magic al cuvintelor. Vraja, dusă pînă la drogare, a poezei se reduce acum la joc, la vagabondajul cuvintelor, înțeles fie ca o irațională asociere, fie ca o organizare geometrică, dusă pînă la încifrare. Prin cuvinte omul își spune totul, dincolo de cuvinte el nu mai e nimic.

Devenind dramă a cuvintelor și nemaifiind dramă a existenței sau istoriei, poezia și-a aflat un obiect și un subiect în sine, devine aproape *lucru în sine*, iar poetul se comportă ca un *hommo ludens*, după expresia lui Huizinga.

Dacă intervine aici, pentru a citi și a gusta poezia (ca o necesitate), o nouă coordonată spirituală — *inițierea* — faptul devine istoric prin natura lui, el reprezintă un stadiu, o evoluție a poeziei, o fază a istoriei poeziei. Acest caracter nou al poeziei moderne e un fenomen de structură: mutația valorică s-a produs integral, ca modalitate estetică. De exemplu, în contactul cu folclorul, poeții contemporani ocolesc citate și decupajele, prelucrările și apelează la filtrări de sensibilități condensate, la izvoare esențiale, topite în forme specifice, mai greu de sesizat. Pe contemporani îi interesează mai mult sensibilitățile arhaice; asistăm azi chiar la un fel de înregistrare *suprarealistă* a folclorului. Se poate vorbi de relația dintre folclor și literatura absurdului chiar. În această fază, am spune *estetică*, transfigurativă, într-o altă lumină și cu alte preferințe pentru dei, sonuri sau culori, chiar elementele de pitoresc, la prima vedere superficiale, capătă expresivitate profundă. Putem observa mai ales în plastica vremii noastre suite de sinteze originale în acceptarea folclorului, de la expresionism la suprarealism și arta abstractă contemporană. În plastică se cultivă desenul arhaic, cu linii simple, ca un joc abstract de copii, mai totdeauna simbolic. Blaga, utilizînd pe Worringer, făcea o legătură între arta primitivului și a copilului și apropia aceste sectoare de arta abstractă. Literatura este implicată cu oarecare întîrziere în această interferență, poeții căutînd un fel de suprarealism etnic, țărănesc. Poeții iau contact cu filoane folclorice mai absconse, mai primare, pe care nu le mai imită și nici nu le mai comentează discursiv. Poeții iau din folclor *simboluri*, nu mai iau *subiecte*. Pentru poeții moderni sînt mai interesante zonele folclorice mai *criptice*, mai „plutonice", ca *descîntecele* și *bocetele*, specii care nu expun din punct de vedere istoric ceva, ci se bazează pe magia cuvintelor, pentru moderni e mai interesant folclorul copiilor, din care se alimentează poezia onirică și abstractă.

Chiar *bocetul* sau *descîntecul* în sine presupun o *inițiere*, pentru marea masă aceste specii apar *criptice*, au o elementară încifrare, în sensul că nu răspund ca fenomenologie unor *serii* istorice.

Așa cum își creează *simili folclorice*, poeții moderni înlocuiesc logica prin altă logică, estetica printr-o altă estetică. Aici însă intervine posibilitatea de a se produce falsul artistic.

Noi distingem două faze în creația poetică: *o fază psihologică*, de apariție a poeziei (joc de cuvinte, de sensibilități, simboluri, intelectualitate etc.) și o fază de *comunicare* a poeziei. Faza de comunicare, în mod fatal, presupune o adresă. Rămîne de văzut cît de mare sau cît de mică este această adresă.

Absolutizarea poeziei ca stare muzicală, ca posibilitate de a comunica nemijlocit cu necunoscutul, și mai ales de a se comunica, nu înseamnă în mod neapărat cifrare și încifrare, nu înseamnă să scrii numai pentru tine, starea de poezie fiind unică, inabordabilă dincolo de poetul devenit mediu al unui dicteu, al unor structuri magice, al unor jocuri sublime. Chiar dacă poezia e joc sau magie, ea se comunică pe sine și *comunicarea* are obiectivitatea mijlocită a expresiei artistice. Trebuie subliniată mereu această dihotonie genetică: *poezia interioară* (starea de poezie) și *poezia-operă de artă* (comunicată, adresată cuiva).

Trebuie să se facă mereu distincția (G. Călinescu a subliniat-o adesea) între inteligibilitate și accesibilitate, ultimul termen presupunînd un contact, o comunicare bazată pe sensibilitate sau intelectualitate. În acest sens, de multe ori ne apare ermetică (vorbim de un ermetism

al poeților care au ceva de spus) chiar o poezie clasică. Dar și ermetismul depinde de cultura, de inițierea cuiva. E paradoxal faptul că marii poeți ermetici nu se considerau ermetici ; Valery mărturisea lui Jean Schlumberger în 1927 : „J'ai besoin des autres comme de miroirs" (Jean Schlumberger, *Rencontres*, Paris, 1968, p. 42). Și Ion Barbu vorbea de „lumina visului", combătînd pe suprarealiștii care degajau din vis mai mult o succesiune contradictorie de imagini, recomandîndu-le o *logică a visului*. Coincident, Arghezi echivala starea onirică cu cea psihologică, iar ipoteza comunicării cu o „abstracție albă" ; la Blaga poezia era o spiritualitate, o sondare a misterului, dar comunicarea devenea metaforă (revelație).

Inaccesibilitatea este negarea artei. Statui din fum, arhitecturi din vid, poeme din senzații sau din *necuvinte* nu sînt posibile decît într-un capitol de patografie a culturii.

EUGENIA POPEANGĂ

Este evident pentru oricine că în momentul social-istoric pe care îl trăim problema accesibilității operei de artă pierde sensul unic al receptării totale de către public, și capătă o multiplicitate de înțelesuri. Fără a fi clară, simplă, lineară și tezistă, o operă literară poate fi totuși accesibilă, și gradul de accesibilitate al acestei opere literare devine direct proporțional cu gradul de receptare din partea publicului cititor. Se pare că epoca noastră cere tot mai mult literaturii o ieșire din static și din lumile interioare ale „eului". Se preconizează o literatură a străzii, a faptului cotidian, a realității imediate și frapante. Și credem că se observă o legătură mult mai strînsă dintre creator și public, acesta din urmă intervenind chiar în actul creației și dirijînd într-un fel orientarea producției literare.

În general, eticheta de „inaccesibilă" a fost aplicată poeziei, și în ceea ce privește literatura noastră sînt de notat o serie de tendințe de încifrare a mesajului poetic, de preluare a mijloacelor formale ce au caracterizat modernismul. Drumul poeziei către public devine în acest caz din ce în ce mai anevoios. Se vehiculează teoria „talentului obligatoriu" al lectorului și necesitatea ridicării acestuia pînă la poezie și nu a degradării poeziei prin explicitare. Receptarea dificilă a poeziei, inaccesibilitatea ei, nu se explică prin aceea că n-am avea un public îndeajuns de elevat, ci prin faptul că literatura cotată drept încifrată și inaccesibilă este, după părerea noastră, o literatură anacronică, o literatură care încearcă să îmbrace o realitate vie, acută, pregnantă, în haine demodate. Poate că ar fi bine să se cunoască exemple cum ar fi cel al lui Jorge Guillén, poet spaniol care promovează în tinerețe neogongorismul, apoi se supune poeziei geometrice a lui Paul Valéry, ca spre sfîrșitul vieții să dea un volum intitulat „*Clamor*" (Strigătul) — volum ce reprezenta o punere în acord a operei sale cu mersul vremii și cu problematica epocii. Acest exemplu demonstrează cum poeții care și-au făcut din „inaccesibilitate" un crez în viață, sînt obligați de ritmul vieții însăși să devină ecouri ai frămîntărilor umane generale.

Criticii literare îi revine sarcina de a judeca creația și de a da pentru momentul respectiv o sentință, de a preciza și afirma o valoare. De multe ori, însă, chiar critica se folosește de un limbaj greoi, prețios, care face și mai puțin accesibilă opera despre care este vorba. Nu de puține ori articolele de critică literară, cronicile, recenziile, nu sînt altceva decît o etalare de cunoștințe de cultură generală, interesante ca atare, dar cu nimic în folosul operei analizate. Utilizarea abuzivă de termeni străini, necunoscuți în limba noastră, citarea unor personalități străine în sprijinul unor judecăți care ar fi normal să se susțină prin opera însăși, fac din unele articole citadele inexpugnabile în calea ajungerii la înțelegerea mesajului operei. De aceea, credem că este de datoria criticii literare să contribuie la realizarea contactului corect dintre operă și public, printr-o judecare a operei în contextul social-istoric în care apare, printr-o acordare a acesteia, nu la alte literaturi în primul rînd, ci la literatura noastră. Critica lite-

rară trebuie să aibă un cuvînt de spus și în receptarea unor metode și curente ce bîntuie în critica de aiurea. Este necesară o receptare diferențiată și o aplicare critică a acestora.

Mai putem adăuga că i se cere criticii literare să ajute publicul în depistarea adevăratelor talente și valori, din multitudinea care pretinde a face literatură. Criticul literar trebuie să păstreze o ținută obiectivă, semnalînd cu curaj atît adevăratele valori ale literaturii, cît și orice încercare de impostură literară ascunsă în umbra „inaccesibilității".

MIOARA APOLZAN

Cred că accesibilitatea ar trebui înțeleasă ca o noțiune de sociologie literară, în definiția căreia intră trei termeni și relațiile dintre ei : creator-consumator-societate. Mai mult decît gustul, accesibilitatea este condiționată de cel de-al treilea termen : societate. Îmi place acest lucru, deci îmi este accesibil ; sau : nu-mi place acest lucru, deci nu-mi este accesibil. Nu se poate explica accesibilitatea prin gust. Accesibilitatea este oarecum independentă de voința noastră concretă de apreciere, presupune *obiectivizarea* subiectivității. Și gustul poate fi educat, dar accesibilitatea presupune în primul rînd un ansamblu de calități, exersarea lor, educarea. Este un act de concretizare a culturii individului, a unor noțiuni atît de știute, încît devin reflexe și se manifestă dincolo de subiectivitate, ca o a doua natură.

Accesibilitatea trebuie legată de mediul social al celorlalți doi termeni. Dacă în Occident este întrucîtva explicabil de ce în unele medii sensul actului creației este acceptat în puritatea lui, la noi el trebuie să aibă un sens concret, care să corespundă mersului societății socialiste.

Intervine aici creatorul. Dacă el acceptă să scrie pentru un public mai larg sau pentru o elită sau eventual pentru sine (ceea ce este discutabil). Totuși creația artistică (din moment ce există) este supusă judecății publicului. Se întîmplă adesea ca artiști mari să nu fie înțeleși de contemporanii lor (și așa și trebuie să fie capodoperele, anticipații ale viitorului), ci doar de un grup restrîns de intelectuali, de oameni oarecum specializați în domeniul respectiv sau în orice caz foarte bine pregătiți. În acest caz, valoarea operei nu trebuie legată de accesibilitate. Dacă nu înțelegi o anume operă, nu e nici admis să o negi. Negarea trebuie bazată pe înțelegere și nu pe confuzie. De aici lucrurile se complică foarte mult, la scriitorii contemporani tentația absolutului manifestîndu-se în cazul pe care-l discutăm ca o tendință spre valoarea absolută. Dar aceasta nu poate fi deci o posibilitate virtuală — în realitate opera neridicîndu-se la acest nivel sau fiind înțeleasă de un număr foarte mic de indivizi. Se pune și întrebarea dacă există opere mari care să fie accesibile unui public foarte larg, cît mai larg. Valoarea poate fi (sau chiar este) invers proporțională cu accesibilitatea? Care este sensul accesibilității? De la artist spre public sau de la public spre operă? Firesc este ca cititorii să se ridice la înțelegerea operei, deci sensul accesibilității să fie unic. Altfel, pe măsura educării lor, cititorii vor pretinde o altă ordine valorică, nu se vor mai mulțumi cu ceea ce le-a plăcut odată. Ar însemna în acest caz că pe măsura înțelegerii operei de către cititori să existe scriitori sacrificați?

MIHAI COSTINESCU

Raportul la cel de al X-lea Congres al Partidului Comunist Român tratează problemele creației literare în capitolul „Activitatea ideologică-educativă pentru ridicarea conștiinței socialiste și a nivelului de cultură a maselor", unde se arată că menirea artei, a literaturii, este să contribuie la elevarea spirituală a membrilor societății socialiste, la formarea omului nou, multilateral dezvoltat.

Aș vrea să relev firul dialectic care unește într-un singur tot trei aspecte : educația, formarea omului multilateral dezvoltat și accesibilitatea.

Este cunoscut că arta poate avea și o funcție educativ-formativă, că poate ajuta la dezvoltarea multilaterală a personalității umane. V. I. Lenin vedea dezvoltarea multilaterală a omului realizabilă numai în condițiile educației comuniste, ale cărei țeluri sînt educația intelectuală, politehnică, morală, fizică și estetică. Desigur, nu putem cere artei să contribuie la educarea fizică și politehnică, dar arta poate contribui la dezvoltarea intelectuală, morală și estetică. Fiind deci vorba despre educație, care este un proces și nu ceva static, trebuie să amintim că unul din principiile procesului didactic-educativ este cel al accesibilității, care cere solicitarea subiectului de educat — în cazul nostru, cititorul de literatură — potrivit gradului său de dezvoltare. Și nu constituie pentru nimeni un secret faptul că între membrii societății există diferențe de dezvoltare. Aceasta înseamnă că ceea ce este accesibil unora, este mai puțin sau chiar inaccesibil altora. Dar, de la literatură se cere în primul rînd să contribuie la formarea multilaterală a omului, adică la creșterea capacităților sale perceptive intelectuale și estetice, astfel încît ceea ce îi era inaccesibil să îi devină accesibil.

Acest proces se supune unei desfășurări dialectice, nu poate fi realizat dintr-o dată, ci necesită un efort din partea cititorului, iar din partea scriitorilor o diversificare a modalităților de creație în diferite grade de accesibilitate. Bineînțeles că nu putem admite ca impostura să se ascundă în spatele unor manifestări literare care ar fi cu atît mai valoroase cu cît sînt mai inaccesibile.

Trebuie să intervină aici critica literară, a cărei datorie este să demaște imediat și categoric orice încercare a impostorii de a pătrunde în literatură. Criticii literare îi revine de asemenea datoria de a-și explica modalitățile literare mai puțin accesibile, așa încît o dată înțelese ele să devină un bun cîștigat pentru cititorii care se apropiaseră cu greutate de ele. În felul acesta, critica literară dobîndește un rol esențial în procesul neîntrerupt de perfecționare a capacităților intelectuale, estetice și morale ale omului societății noastre, ajută astfel, alături de opera literară, la ridicarea nivelului de cultură a maselor și a conștiinței socialiste.

MIHAI MORARU

Doar epocile revoluționare, în care domină idealul egalității sociale, sînt propice maximei accesibilității artistice. Astfel de epoci generează poeți direcți, limpezi : Maiakovski, Brecht etc. Imaginea maselor largi scandînd poezia în piețe publice nu poate fi asociată decît unor asemenea epoci, în care accesibilitatea înseamnă, dacă nu pare forțat termenul, co-sentire. Nu vreau să fac ieftine și simple deducții, dar a face legătura între ceea ce îmi pare definitoriu pentru epoca actuală și anume regenerarea tendinței surclasării sociale și a instictului proprietății și între tendința actuală spre încifrare, spre formele baroce, spre jocul verbal, spre formele monstruos animaliere (și aș putea oferi pentru fiecare din aceste aspecte, numai din poezie, cîteva nume : Nichita Stănescu, Leonid Dimov — pe care nu doar eu îl consider poet baroc sau poate mai degrabă barochist — recultivă formele fixe, cuvîntul bizar ; predilecția pentru „vis", supranumiții „onirici" ; apoi Marin Sorescu — distrucția clișeului verbal, automatismul, ironia ; Vintilă Ivănceanu — plimbă forme monstruoase pe străzi de oraș medieval, animale de „Zoofobie", și am numit aproape întîmplător). Această legătură nu-mi pare totuși a fi o forțată căutare a determinării operei de artă de către contextul social. Pentru că mai este încă o problemă și anume că poezia de acest gen poate fi mimată cu o oarecare ușurință (ceea ce arată încă o dată că ea ține mult de artifex) și de aici dezorientarea publicului și numeroasele clamări ale diverșilor educatori sau cetățeni pentru „a se pune ordine"

în poezie şi pentru a se determina o dată adevăratele valori. Lăsînd la o parte faptul că o asemenea operaţie a fost dintotdeauna greu de rezolvat, o certă probitate profesională i-ar obliga pe critici să-şi pună şi întrebarea în numele cărui sistem estetic pot veni să spună „în lături" inflaţiei falsului?

Pentru că a constata descătuşarea dintr-un sistem uzat de percepte estetice nu înseamnă încă a găsi o nouă formulă de judecare valorică a operei.

Şi pentru că, personal, nu cred că relaţia cu publicul este aceasta atît de simplu înţeleasă : scriitorul scrie, criticul critică (dă verdictul), publicul (nu, nu publică), publicul primeşte şi înţelege graţie factorului mediator.

Nu. Accesibilitatea o văd ca pe o desfiinţare a distincţiei artist-public şi chiar a distincţiei dintre arte (marea tară a omului modern este „spectatoriatul" său, înhibarea potenţelor sale artistice), un drum spre un nou sincretism al artelor, asemeni celui originar. Cînd spun, spre exemplu, desfiinţarea distincţiei actor-spectator nu mă gîndesc la spectatorul care e pus să judece, ci la participarea lui directă şi chiar fără „scenariu" (într-un fel, spectacolele de happening sînt astfel, pentru că un spectacol de happening cuprinde şi anume forme de manifestare plastică etc. şi participarea tuturor performerilor), apoi formule hibride : teatrul de poezie, spectacolele sunet şi lumină, care deşi nu provoacă totala participare a primitorului, prin faptul că ating domenii limitrofe, îmi par a reprezenta modernul sens al *acţionării* artistice. În concluzie, văd o rezolvare a problemei accesibilităţii în sensul *participării la crearea* operei de artă.

ROXANA SORESCU

Noţiunile trebuie precizate şi delimitate. Accesibilitatea nu se confundă nici cu uşurinţa cu care pătrund unele lucrări în public, nici cu interpretarea general-acceptată a unor opere cunoscute. Este necesar ca discuţia să se poarte ţinînd seama de diferitele nivele ale accesibilităţii : opera lui Eminescu este abordabilă şi ca text de romanţe şi ca expresie a filozofiei budiste. „Aderarea" publicului, de care s-a vorbit, ţine de factori de cultură şi de determinare socială, care trebuie avuţi în vedere pentru orice discuţie. Poate că primul lucru ce necesită a fi scos în evidenţă este relativitatea noţiunii de accesibilitate. Ea este dependentă de realităţi exterioare operei de artă. Stratificarea culturală e prima dintre ele, de ea depinzînd capacitatea de înţelegere, prima etapă a accesibilităţii. Dacă, aşa cum s-a arătat, cea de-a doua etapă este posibilitatea de aderare la mesajul operei, înseamnă că nu pot fi ignorate condiţiile sociale ale receptării ei. Romanul femeii sofisticate din plictiseală este accesibil doamnei preocupată doar să-şi plimbe căţelul, dar va fi opac pentru o muncitoare. Recepţionată la alt nivel, opera se transformă, pînă la a deveni de nerecunoscut.

Nu trebuie să confundăm accesibilitatea cu facilitatea ţinînd de mijloacele de expresie, de stratul superficial al operei. Este primejdia care pîndeşte şi deformează continuu receptarea poeziei, pentru care muzicalitatea poate fi un obstacol în comunicarea cu viziunea interioară, mai adîncă.

În sfîrşit, trebuie să delimităm clar, şi aceasta mi se pare esenţial, accesibilitatea de valoare. Confuzia noţiunilor este ucigătoare pentru o literatură. N-a trecut multă vreme de cînd ceea ce era spus ostentativ limpede, cu teza subliniată, eventual cu vreun personaj care să explice cauzele sociale ale atitudinii altora era considerat implicit bun. Cele mai accesibile sînt romanele foileton. Desigur, nu trebuie să uităm că şi excesul contrar e la fel de periculos. Snobismul multora declară valoros ceea ce este inaccesibil, cu aerul că ei înţeleg ceea ce muritorilor de rînd le e ascuns. Pe acest snobism mizează majoritatea impostorilor în artă.

E mai uşor, cred, să delimităm accesibilitatea, cum am şi făcut-o, faţă de mijloacele de expresie, faţă de conţinutul operei şi faţă de valoarea ei reală, decît să o corelăm cu noţiunile care o determină. Cred că una dintre aceste corelaţii poate fi stabilită între accesibil şi reprezentativ. Numai în măsura în care opera este reprezentativă pentru o concepţie despre lume, viaţă şi artă, numai în acea măsură ea devine accesibilă grupului purtător al acestei concepţii. Aceasta nu se confundă nici cu tezismul, nici cu mesajul conştient al scriitorului. Autorul este el însuşi rezultanta unor forţe sociale, istorice şi individuale a căror coincidenţă cu forţele acţionînd asupra publicului determină, în mod fundamental receptarea şi acceptarea operei. *În rest, accesibilitatea formei este o chestiune de cultură.*

★

Bineînţeles, la capătul unei asemenea discuţii nu au putut fi trase nici un fel de concluzii, în sensul didactic al cuvîntului. S-au desprins însă cîteva probleme — cheie pe care cercul îşi propune să le abordeze într-un viitor apropiat.

În primul rînd, consensul a fost unanim în a considera că problema accesibilităţii operelor literare nu poate fi cercetată într-un sens univoc. Accesibilitatea este prin definiţie o relaţie între creatorul producător de opere de artă şi auditoriul (publicul) căruia aceste opere îi sînt adresate. Iar dacă e aşa, cercetarea se cere a fi întreprinsă în ambele direcţii. Dacă se constată la un moment dat fenomene de „respingere", cauzele trebuie căutate (cel puţin ca ipoteză de lucru) în ambele capete ale relaţiei (Dezvoltînd metafora, ele pot fiinţa şi în inima donatorului, dar şi în organismul social căruia ea îi este destinată; precum şi în ambele structuri).

Dar pentru ca o asemenea cercetare, prin natura ei şi *sociologică* şi *estetică*, să poată fi întreprinsă cu şanse de reuşită minime, unele disocieri trebuie făcute de la început, tot ca ipoteze de lucru.

Accesibilitatea nu trebuie să fie confundată cu preferinţa manifestă a publicului pentru cutare tip de opere literare. Pentru că preferinţa aceasta e, inevitabil, din unele puncte de vedere, întotdeauna conservatoare. Lenin le cerea scriitorilor să devanseze referinţele cititorilor, să-i „conducă" în educaţia lor formativă. În consecinţă, lipsa de interes a publicului, la un anumit moment, pentru anumite opere literare, nu poate fi considerată ipso facto ca un semn al inaccesibilităţii şi nici invers. Accesibilitatea nu se constată, ci se verifică în timp. O operă mare, o capodoperă, pînă la urmă întotdeauna îşi găseşte drum spre inima şi mintea poporului.

Totuşi nu poate fi stabilită nici o relaţie de identitate între accesibilitate şi valoare. Pentru că problema nu ne interesează în abstract, ci ca un fenomen concret istoric. Este doar în afară de tăgadă că au existat opere de înaltă valoare artistică ce s-au bucurat de adeziunea imediată a unui auditoriu foarte numeros, dar şi opere, să zicem tot atît de împlinite artisticeşte, dar care şi azi sînt îndrăgite doar de grupuri restrînse de iniţiaţi. Din punct de vedere social, valoarea lor astăzi este evident diferită. După cum pot exista opere complet lipsite de valoare artistică, dar care se bucură de popularitate datorită unor însuşiri extraliterare (romanele poliţiste de pildă) dar şi opere care sînt căutate, cu toată neîmplinirea lor, pentru nişte virtuţi estetice totuşi şi care de bună seama cunosc răspîndirea tocmai pentru că răspund, la un mod rudimentar poate, dar răspund unor nevoi estetice ale societăţii la un moment istoric dat. În cercetarea unei probleme ca aceasta, nici o idee preconcepută nu poate fi admisă. Accesibilitatea e o realitate şi se cere a fi studiată ca atare.

Dar tocmai pentru că este o realitate, accesibilitatea trebuie să fie cercetată în concreteţea ei, deci şi în varietatea ei. Şi în asta constă miezul problemei. Ca realitate socială, accesibilitatea nu e uniformă, ci, dimpotrivă, se află într-o continuă transformare: ceea ce nu e

accesibil azi, devine accesibil mîine și invers. Mai mult, există în istoria accesibilității și un fel de dialectică aproape fatală a respingerilor și recuperărilor succesive, care și ele trebuie să fie luate în considerație dacă vrem să întreprindem un studiu complet. Apoi — după cum au subliniat-o și participanții la discuția noastră — accesibilitatea e de tipuri diferite. Tocmai pentru că o operă literară răspunde întotdeauna unui complex de cerințe sociale, accesibilitatea se poate realiza pe traiectoria oricăreia din aceste cerințe. O operă literară poate interesa (indiferent de valoarea ei estetică intrinsecă) mai ales pentru problematica ei, dar poate interesa și (indiferent de problematică) pentru noutatea modalității artistice. Firesc, un creator e sensibil cu precădere la adeziunile ce se statornicesc pe traiectoria propriei sale sensibilități; el vibrează cu mai multă spontaneitate la accesibilitățile de tip „de la artist la artist", însă ar fi cel puțin derutant să reducem problema la atît. Am spune chiar că în contextul în care problema a fost formulată, deocamdată ne interesează mai mult relațiile de accesibilitate „de la artist la neartist", căci numai acestea angajează societatea în tot complexul ei. S-ar putea răspunde că din acest punct de vedere „neartiști" nu există, întrucît chiar dacă nu creează opere de artă, fiecare om e artist în măsura în care e înzestrat cu un simț estetic, iar problema adeziunii la artă a puținilor indivizi complet inapți să simtă arta ca artă nu ne interesează, tocmai pentru că din punct de vedere social nu contează. Obiecția e valabilă, dar relativ totuși. Pentru că, deși fiecare om e „artist" (în sensul că e înzestrat cu capacitatea de a-și asimila lumea și esteticește), există totuși o mare deosebire între creatorii de noi valori și „artiștii" de rînd, cărora aceste valori le sînt adresate. A ignora aceste deosebiri, înseamnă a scoate problema din cadrul ei social, firesc.

Se știe că în *Ideologia germană* K. Marx și F. Engels susțineau că „concentrarea exclusivă a talentului artistic la anumiți indivizi și, în consecință, înăbușirea lui în marea masă sînt o urmare a diviziunii muncii". După concepția și în previziunea lor, „într-o organizare comunistă a societății dispare subordonarea artistului față de mărginirea locală și națională, izvorîtă exclusiv din diviziunea muncii, precum și izolarea artistului în cadrul unei anumite arte, fapt datorită căruia el este exclusiv pictor, sculptor etc., astfel încît însăși denumirea activității sale exprimă îndeajuns de clar mărginirea dezvoltării sale profesionale și dependența sa de diviziunea muncii. Într-o societate comunistă nu există pictori, ci, cel mult, oameni care, printre altele, se ocupă și de pictură" (Marx-Engels, *Despre artă*, vol. I, București, 1966, p. 243).

Dar dacă acceptăm, ca sens inevitabil al dezvoltării, această perspectivă, nu putem să nu observăm pe loc că de împlinirea previziunii ne desparte o perioadă destul de îndelungată, în care arta va continua să fie cultivată în special de profesioniști. Ceea ce, inevitabil, va conduce și la formarea unei psihologii de breaslă. Dar tot în spiritul lui Marx și Engels sîntem înclinați să adăugăm că drumul spre accesibilitatea largă trece întotdeauna și va trece cu atît mai mult de acum înainte prin îngrădirea conștientă de către artist a mentalității de breaslă, pe care nu întîmplător Marx și Engels o califică ca *mărginire* (în sensul propriu, exact, al cuvîntului). Sîntem deci din nou în fața unei relații dialectice — pe de o parte, artistul fiind încă profesionist, în condițiile unei dezvoltări încă neîndeajuns de evaluate a simțului estetic la majoritatea populației, firesc va căuta să verifice accesibilitatea artei sale în primul rînd prin eficiența ei pe traiectoria relației între artist și artist, pe de altă parte însă înclinația aceasta tot atît de inevitabil îl „mărginește", în consecință el nu va putea să nu tindă să se elibereze de ea, să se adreseze auditoriului „peste capul poeților", cum spune undeva Maiakovski.

Dacă arta ce s-ar crea numai pentru artiști se condamnă de la sine la o existență „larvară", în vremea noastră, artistul încă nu se află totuși în situația de a se adresa unui auditoriu pe de-a-ntregul competent, inițiat, cunoscător al limbajului specific al cutărei arte. De

aici inevitabile oscilații, pendulări de la o extremă la altă, căutări și experiențe, care ca atare nu pot fi nici „consacrate" nici „condamnate", ci se cer a fi studiate tocmai în lumina caracterului foarte concret pe care-l are relația „artist-auditoriu" în epoca noastră. Nu de declarații de principiu noi ducem lipsă în acest domeniu, ci de cercetări foarte minuțioase, sistematice — realizate cu ajutorul metodelor avansate pe care ni le oferă epoca noastră de progres impetuos în domeniul posibilităților de prelucrare statistică a faptelor vieții.

E ceea ce și-a propus să realizeze, deocamdată în proporții foarte modeste, un grup de tineri entuziaști de la Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu". Credem însă că problema ar merita să fie abordată cu forțe mai numeroase și cu mijloace mai perfecționate. Întemeierea Academiei de Științe Sociale și Politice creează în acest sens noi condiții favorabile. Sperăm că ele vor fi valorificate prin cercetarea complexă și multilaterală, la împlinirea căreia Institutul „George Călinescu" e nerăbdător să-și aducă contribuția.

Mihai Novicov

BIBL... STRA... SIBIU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată, Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. STREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volum colectiv, sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II, **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**. Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p. 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile, indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNIK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal.** Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată.** Redactori responsabili : Al. Dima şi M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CRETU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. II, alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 2, P. 177—344

I. P. I. — c. 5309

43461

Lei 25.—

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 2, 1970

I 2746
A
405

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOM. 19

3

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
BUCUREȘTI, 1970

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 3, 1970

1390

97

- IUL. 2005

- IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct:

M. NOVICOV

Membri: Acad. M. BENIUC

Acad. AL. PHILIPPIDE

AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

ŞERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

I. C. CHIŢIMIA

I. PERVAIN (Cluj)

OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacţie: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4.-; FF20.-; £ 0,10.-

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala Cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Boîte postale 134—135, (Calea Victoriei, nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala Cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Căsuţa poştală 134—135, (Calea Victoriei, nr. 126), Bucureşti, Republica Socialistă România, sau prin reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacţie al „Revistei de istorie şi teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
B-dul Republicii, nr. 73
Bucureşti

I 2746

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 19 1970 Nr. 3

U
IAŞI 2027

SUMAR

Pag.

AL. DIMA, Întemeierea Academiei de ştiinţe sociale şi politice 351

CONTRIBUŢII ROMÂNEŞTI LA CEL DE AL VI-LEA CONGRES AL ASOCIAŢIEI INTERNAŢIONALE DE LITERATURĂ COMPARATĂ

AL. DIMA, La relation littérature — société dans la conception de la critique et de la théorie littéraire roumaine 353
LIVIU RUSU, Le moi créateur comme source de la communication poétique et de la sociologie littéraire 361
N. I. POPA, La société roumaine au XX^{-e} siècle et ses structures littéraires 367
I. C. CHIŢIMIA, L'évolution du type de la fable ésopique dans les littératures européennes 377
M. NOVICOV, L'œuvre littéraire en tant que relation sociale 383
PAUL CORNEA, Contribution à une sociologie de „l'influence" en littérature comparée 389
TATIANA NICOLESCU, Le thème de l'Italie dans la littérature russe au XIX^{-e} siècle 395
STAN VELEA, La structure de l'image artistique 401

OMAGIU : 5 ANI DE LA MOARTEA LUI G. CĂLINESCU

EUGENIA OPRESCU, Prezenţă, atmosferă, permanenţă 411
CRONICAR, Călinesciana la — 5 ani de la moarte 417
MARIA MOCIORNIŢA, Contribuţia lui George Călinescu la receptarea operei lui Shakespeare în ţara noastră 423
I. C. CHIŢIMIA, Teatrul popular conceput de G. Călinescu şi semnificaţia lui literară 431

75 DE ANI DE LA NAŞTEREA LUI LUCIAN BLAGA

DINU PILLAT, Sinteză biografică 439
I. OPRIŞAN, Lucian Blaga, contribuţii biografice 449

12.142

Pag.

Studii

CORNELIA COMOROVSCHI, Observații stilistice asupra paradoxului în teatrul lui Giraudoux 463
ANA MARIA TOPALĂ, Problematica existenței umane la Lev Tolstoi 467
EUGENIA POPEANGĂ, Aspecte ale sentimentului singurătății în poezia spaniolă a secolelor XVI și XVII 483

Recenzii

Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste), tom. II Catalog alfabetic: 1907—1918; Supliment 1790—1906, Ed. Academiei R.S.R., București, 1969 (*Marin Bucur*), EDGAR PAPU, *Evoluția și formele genului liric* (*M. Petroveanu*), MIRCEA MARTIN, *Generație și creație*, E.P.L., 1969 (*E. Manu*), MIHAIL PETROVEANU, *George Bacovia* (*Dinu Pillat*), VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Comedia în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, 1970 (*Despina Tomescu*), A. S. BUȘMIN, *Probleme metodologice ale cercetărilor științifice-literare* (*M. Novicov*), *Rumänische Volksmärchen.* Herausgegeben von Felix Karlinger und Ovidiu Bîrlea, Eugen Diederichs Verlag, Berlin 1969 (*Radu Niculescu*), „Revue d'histoire littéraire de la France", în al 70-lea an al existenței (nr. 1, ian.-febr. 1970) (*Marcel Duță*) *Фольклор как искусство слова* (Folclorul ca artă a cuvîntului), Editura universității din Moscova, 1966 (*N. Roșianu*) 495

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 3

SOMMAIRE

Page

AL. DIMA, La fondation de l'Académie de sciences sociales et politiques 351

CONTRIBUTIONS ROUMAINES AU VIe CONGRÈS DE L'ASSOCIATION INTERNATIONALE DE LITTÉRATURE COMPARÉE

AL. DIMA, La relation littérature-société dans la conception de la critique et de la théorie littéraire roumaine 353
LIVIU RUSU, Le moi créateur comme source de la communication poétique et de la sociologie littéraire 361
N. I. POPA, La société roumaine au XXe siècle et ses structures littéraires 367
I. C. CHIȚIMIA, L'évolution du type de la fable ésopique dans les littératures européenes 377
M. NOVICOV, L'œuvre littéraire en tant que relation sociale 383
PAUL CORNEA, Contribution à une sociologie de l'« influence » en littérature comparée 389
TATIANA NICOLESCU, Le thème de l'Italie dans la littérature russe au XIXe siècle 395
STAN VELEA, La structure de l'image artistique 401

HOMMAGE : 5 ANNÉES DEPUIS LA MORT DE G. CĂLINESCU

EUGENIA OPRESCU, Présence, atmosphère, permanence 411
CHRONIQUEUR, Sur Călinescu (la 5e année de sa mort) 417
MARIA MOCIORNIȚĂ, La contribution de George Călinescu à la réception de l'œuvre de Shakespeare en Roumanie 423
I. C. CHIȚIMIA, Le théâtre populaire dans la conception de G. Călinescu et sa signification littéraire 431

75 ANS DEPUIS LA NAISSANCE DE LUCIAN BLAGA

DINU PILLAT, Synthèse biographique 439
I. OPRIȘAN, Lucian Blaga, contributions biographiques 449

Page

Études

CORNELIA COMOROVSCHI, Observations stylistiques sur le paradoxe dans le théâtre de Giraudoux 463
ANA MARIA TOPALĂ, Les problèmes de l'existence dans l'œuvre de Lev Tolstoi 467
EUGENIA POPEANGĂ, Aspects du sentiment de la solitude dans la poésie espagnole des XVIe et XVIIe siècles) 483

Comptes rendus

Les publications périodiques roumaines (journaux, gazettes, revues), tome II, Catalogue alphabétique : 1907—1917 ; supplément 1790—1906. Ed. Academiei, Bucarest, 1969 (*Marin Bucur*) ; EDGAR PAPU, *L'évolution et les formes du genre lyrique* (*M. Petroveanu*) ; MIRCEA MARTIN, *Génération et création*, E.P.L., 1969 (*E. Manu*) ; MIHAI PETROVEANU, *George Bacovia* (*Dinu Pillat*) ; VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *La comédie dans la dramaturgie roumaine*, Ed. Minerva, 1970 (*Despina Tomescu*) ; A. S. BUȘMIN, *Problèmes méthodologiques des recherches scientifiques littéraires* (*M. Novicov*) ; *Rumänische Volksmärchen.* Herausgegeben von FELIX KARLINGER und OVIDIU BÎRLEA, Eugen Diederichs Verlag, Berlin, 1969 (*Radu Niculescu*) ; « Revue d'Histoire Littéraire de la France » à sa 70e année d'existence (N° I, Janv-Févr. 1970) (*Marcel Duță*) ; *Le Folklore comme art de la parole* (*N. Roșianu*) 495

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 3

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

АЛ. ДИМА, Создание Академии общественных и политических наук . . 351

ДОКЛАДЫ И СООБЩЕНИЯ РУМЫНСКОЙ ДЕЛЕГАЦИИ НА VI СЪЕЗДЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ АССОЦИАЦИИ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

АЛ. ДИМА, Соотношение литература — общество в концепции румынской литературной критики и теории 353
ЛИВИУ РУСУ, Творческое я как источник поэтического сообщения и социологии литературы 361
Н. И. ПОПА, Румынское общество XX века и его литературные структуры 367
И. К. КИЦИМИЯ, Развитие басни эзоповского типа в европейских литературах 377
М. НОВИКОВ, Литературное произведение как общественное отношение 383
ПАУЛ КОРНЯ, К вопросу о социологии „влияния" в сравнительном литературоведении 389
ТАТЬЯНА НИКОЛЕСКУ, Итальянская тема в русской литературе XIX века 395
СТАН ВЕЛЯ, Структура художественного образа 401

ПАМЯТИ ДЖ. КЭЛИНЕСКУ (ПЯТЬ ЛЕТ СО ДНЯ СМЕРТИ)

ЕУДЖЕНИЯ ОПРЕСКУ, Личность, обстановка, постоянство 411
ХРОНИКЕР, Обзор высказываний 417
МАРИЯ МОЧОРНИЦА, Вклад Дж. Кэлинеску в изучение творчества Шекспира в нашей стране 423
И. К. КИЦИМИЯ, Народный театр в восприятии Кэлинеску и его литературное значение 431

Стр.

75 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЛУЧИАНА БЛАГИ

ДИНУ ПИЛЛАТ, Биографический синтез 439
И. ОПРИШАН, Материалы к биографии Лучиана Благи 449

Статьи

КОРНЕЛИЯ КОМОРОВСКИ, О стилевых особенностях парадокса в театре Жироду 463
АНА МАРИЯ ТОПАЛА, Пределы человеческого существования у Льва Толстого 467
ЕУДЖЕНИЯ ПОПЯНГЭ, Мотив одиночества в испанской поэзии XVI и XVII веков 483

Рецензии

Румынская периодическая печать (*газеты. журналы*), *т. II, Алфавитный указатель*: *1907—1918*; *Добавление 1790—1906*, Изд-во Академии РСР, Бухарест, 1969 (*Марин Букур*); ЭДГАР ПАПУ, *Эволюция и формы лирического рода* (*М. Петровяну*); МИРЧА МАРТИН, *Поколение и творчество* (*Э. Ману*); МИХАИЛ ПЕТРОВЯНУ, *Джордже Баковия* (*Дину Пиллат*); ВИРДЖИЛ БРЭДЭЦЯНУ, *Комедия в румынской драматургии* (*Деспина Томеску*); А. С. БУШМИН, *Вопросы методологии литературоведческих исследований* (*М. Новиков*); *Румынские народные сказки*, изданные ФЕЛИКСОМ КАРЛИНГЕРОМ и ОВИДИУ БЫРЛЯ, Изд-во Е. Дидерих, Берлин, 1969, (*Раду Никулеску*); „Revue d'histoire litteraire de la France", на 70-м году своего существования (№ 1, январь-февраль 1970) (*Марчел Дуцэ*) *Фольклор как искусство слова* (Издательство Московского Университета, 1966 (*Н. Рошиану*) 495

ÎNTEMEIEREA ACADEMIEI DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE

AL. DIMA

Evenimentul științific și organizatoric cel mai de seamă din domeniul cercetării îl constituie, după cum se știe, crearea recentă a *Academiei de științe sociale și politice a Republicii Socialiste România.*

Într-o atmosferă de hotărîre și entuziasm, veterani ai cercetării, alături de reprezentanți ai tuturor generațiilor pînă la cele mai noi, au pus — într-o ședință memorabilă — bazele Academiei de care vorbim. Au fost aleși membri titulari și membri corespondenți, s-au constituit opt secții și s-au ales organele de conducere, în frunte cu prezidiul ei.

Structura Academiei a fost statornicită de la început cu fermitate, ca o instituție de stat cu personalitate juridică și avînd, în întregime, un caracter perpetuu de lucru. Misiunea ei constă în organizarea, îndrumarea și coordonarea activității de cercetare în cadrul științelor sociale și politice, în consonanță cu cerințele operei de edificare socialistă și a progresului științei actuale de pretutindeni.

La temelia noii instituții a fost așezat un Statut, care precizează — prin dispoziții generale și finale, prin determinarea amănunțită a atribuțiilor, prin definirea drepturilor și datoriilor membrilor ei, prin centralizarea într-o structură de opt secții, prin reorganizarea unităților de cercetare și prin conturarea organelor de conducere — viața organizatorică a noii Academii. În cadrul ei general, s-a constituit și secția a VIII-a, de teorie și istorie a artei și literaturii, avînd sub oblăduirea ei directă Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și Institutul de istoria artei din București. În acest fel, și activitatea de cercetare a teoriei și istoriei artei și literaturii, care ne preocupă la revista de față, și-au dobîndit un cadru organizatoric mai precis și mai adecvat, și el va stimula, fără îndoială, munca de creație în domeniul de care ne ocupăm.

Au fost statornicite planurile de lucru ale secțiilor pe 1970 în concordanță cu cerințele imediate ale realităților sociale în continuă transformare și progres și s-au schițat totodată planurile de perspectivă pe 1971—1975.

REV. IST. TEORIE LIT. T. 19, NR. 3, P. 351—352, BUCUREȘTI, 1970

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a reexaminat, alături de celelalte institute ale noii Academii, planul său de lucru pe 1970, care cuprinde contribuția sa la *Tratatul de istorie a literaturii române*, vol. IV, redactarea dicționarului de termeni literari în continuare, studii de cronobibliografie a literaturii române, despre Alecsandri și Arghezi, editarea în continuare a manuscriselor și documentelor literare în vol. IV, contribuția românească în domeniul literaturii comparate, bibliografia cărților laice din vechea literatură românească, orientări realiste în literaturile europene de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și contribuția românească la studiile cu privire la literaturile antice, și se propune reorganizarea generală a muncii sale în vederea realizării acestui plan. S-au trasat, de asemeni, liniile de perspectivă pe 1971—1975, dintre care citățm : continuarea editării documentelor și manuscriselor inedite, cercetări metodologice de literatură comparată, studiul revistelor și curentelor literare necercetate, analiza tendințelor actuale în teoria literară, o istorie critică a literaturii noastre contemporane în cadrul genurilor literare, a căror teorie va fi de asemeni trasată, în sfîrșit s-au prevăzut cercetări comparatiste în jurul literaturii noastre.

„Revista de istorie și teorie literară" preconizează, la rîndu-i, un plan general de reorganizare, cu scopul de a utiliza toate forțele disponibile astăzi în domeniul istoriei și teoriei literare, discipline care s-au dezvoltat într-un grad ce solicită organe de manifestări multiple, cu o periodicitate mai scurtă.

În domeniul literaturii și al artei, în sfîrșit, secția a VIII-a a noii Academii și-a propus crearea unor centre de studii dedicate lui Eminescu, Brâncuși și Enescu.

Salutînd înființarea Academiei de științe sociale și politice, care va avea în primul rînd misiunea unei îndrumări ideologice la înălțimea momentului istoric pe care-l trăim, Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și revista i se integrează cu toate realizările de pînă acum și cu făgăduiala altora ce le vor depăși.

LA RELATION LITTÉRATURE — SOCIÉTÉ DANS LA CONCEPTION DE LA CRITIQUE ET DE LA THÉORIE LITTÉRAIRE ROUMAINE

AL. DIMA
MEMBRE CORRESPONDANT DE L'ACADÉMIE

C'est l'évidence même que *la relation littérature — société* présume une présence effective dans la réalité historique des deux termes dans le sens d'un concept distinct, différencié, en ce qui concerne la littérature, et d'une stratification sociale concrète par classes, couches ou catégories aux intérêts littéraires spécifiques en ce qui concerne les valeurs de l'art de la parole. D'ailleurs, au cours de cette relation certains raccords et communications ont eu lieu à différents moments de l'évolution des littératures.

Dans la littérature roumaine ainsi que dans les autres littératures nationales, on n'est arrivé à un concept propre et distinct qu'au XIXe siècle et même — si l'on dépasse la phase « culturelle » où la littérature est amalgamée avec des valeurs spirituelles hétérogènes — à peine au cours de la seconde moitié du siècle.

C'est alors qu'apparaît et s'impose aussi bien une littérature artistique spécifique des intentions esthétiques, qu'une critique et une théorie littéraire adéquates. Dans la période féodale antérieure, la littérature se confond avec la somme des œuvres religieuses et historiques, cependant que la littérature populaire — c'est-à-dire la création orale des masses — en fait la seule littérature authentique du temps, ne peut impliquer une corrélation claire. A défaut d'un objet propre, l'apparition d'une critique ou d'une théorie littéraire qui s'y appliquerait n'était guère possible. Entre le XVIIe et le XIXe siècle nous trouvons à peine des tangences incidentelles avec le domaine dont nous nous occupons, à savoir des expositions plus ou moins développées concernant la prosodie et certaines notions élémentaires de stylistique ou poétique, en général, parsemées parmi les écrits religieux, historiques ou bien dans le contenu des grammaires de la deuxième moitié du XVIIIe siècle.

Le caractère de toutes ces notes, explications, etc. est manifestement instructif, didactique et informationnel, poursuivant — en fait —

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 353–360, BUCUREȘTI, 1970

la popularisation des notions élémentaires de la poétique. Leur source a été identifiée dans l'aire classique, grecque ou néo-grecque.

Les problèmes de la relation littérature — société ne pouvaient donc apparaître dans ce contexte. Elles commencent à se manifester, comme il était d'ailleurs très naturel, à la première moitié du XIXe siècle, au moment où une nouvelle atmosphère spirituelle facilite le développement de la littérature proprement dite et en même temps de l'esprit critique. Il s'agit de la période de l'effilage du féodalisme et de l'affirmation des nouvelles relations bourgeoises, période durant laquelle ont lieu des luttes contre le mysticisme obscurantiste, contre le dogmatisme théologique et contre l'état patriarcal oriental, luttes soutenues intensivement par l'évolution interne de la société roumaine du temps, autant que par les influences de l'époque des lumières européenne, de celle de France surtout, mais aussi de l'époque des lumières de l'Allemagne joséphiste, dans la région de la Transylvanie. L'exportation des lumières sollicitée par les conditions internes a déterminé le dépassement de l'horizon oriental de la littérature, qui, joint à certaines intentions du romantisme, a stimulé l'apparition et le développement de l'esprit critique perpétuellement en lutte avec les attitudes féodales qui continuaient d'affirmer leurs anciennes positions.

Aux premières décennies du XIXe siècle, le concept de « littérature » se détache de ses traditionnelles relations religieuses et historiques, mais reste encore amalgamé aux autres valeurs de la culture. Nous nous trouvons, en tout cas, en plein progrès en ce qui concerne la création d'un concept distinct de la littérature et en même temps toute l'évolution historique de la société commence à pousser au premier plan la bourgeoisie en formation. Voilà donc établies les conditions qui facilitent les communications entre la littérature et la société tant par la situation elle-même, que par les premiers essais théoriques.

La première forme de la critique littéraire roumaine ne pouvait être que la critique *linguistique*, étant donné les difficultés que soulève la langue littéraire à la première décennie du XIXe siècle, à cause des variations provinciales, de la pauvreté relative du vocabulaire, de l'abondance des barbarismes et des néologismes ainsi que de la vigoureuse influence de la tendance puriste au sens latinisante et quelque peu italianisante. Puisqu'elle utilisait le langage, comme moyen de s'exprimer et de communiquer, la littérature de l'époque soulevait donc pour la littérature roumaine aussi le problème de la relation littérature — société, du point de vue philologique. Là encore, l'appui de l'époque des lumières a été efficace et indubitable. On recherchait donc, ainsi que l'écrivait l'un de ses protagonistes — Ion Heliade Rădulescu — « le redressement des fautes de langage », et même « la censure de la langue », comme s'exprimait un autre — Cezar Boliac (1813—1880) ; il s'était déchaîné une vraie « guerre des langages » d'après les dires des contemporains. On reconnaissait donc qu'entre la littérature et la société il était possible d'établir de vigoureuses relations et que c'est pour cela même que l'organe de communication doit être adéquat à sa mission sociale.

Le développement ultérieur de la littérature, de la critique et de la théorie littéraire autant que la différenciation sociale de plus en plus accentuée, la cristallisation de plus en plus concrète du concept de litté-

rature lui-même, facilitent et déterminent la mise en discussion directe des problèmes de la relation de la littérature avec la société. Ainsi donc, après le moment de la critique linguistique, dont nous venons de parler, on trouvera encore d'autres solutions concernant les modalités de la communication entre la littérature et la société.

Dans la première moitié du XIXe siècle et surtout vers sa fin, parallèlement à la critique linguistique citée, apparaissent, durant la période 1830—1860, c'est-à-dire pendant l'étape liée au nom d'Heliade Rădulescu et ensuite au mouvement littéraire qui se manifeste pendant la révolution de 1848, lié au nom de M. Kogălniceanu (1817—1891), autour du journal « Curierul românesc » (Le Courrier roumain) (1829) et des revues « Dacia literară » (La Dacie littéraire) (1848) et « Propăşirea » (Le Progrès) (1844), de nouveaux types de critique et de théorie littéraires qui soutiennent l'existence et s'efforcent de propager la nécessité des relations de plus en plus étroites entre la littérature et la société. C'est alors qu'on met un accent spécial sur le rôle social, éducatif, moral et national-patriotique de la littérature, donc sur les différentes modalités de l'influence de la littérature sur la société. L'objectif principal concerne donc deux plans, le plan national et le plan humanitaire en général. La littérature doit soutenir la transformation du peuple en nation et entretenir après, en perspective, son évolution vers l'universalité. Cette préoccupation s'affirme dès le début sous une forme typiquement *messianique*, le poète étant considéré à la fois artiste, prophète et dirigeant des peuples. Elle est appuyée, ainsi qu'elle l'a été dans d'autres circonstances, par les nécessités internes de la société roumaine au service de laquelle s'inscrit aussi la littérature, autant que par certaines influences externes d'importance. On y retrouve surtout l'influence de l'époque des lumières, de l'Encyclopédie française, et dans l'histoire et la théorie littéraire, celle de Marmontel et de Laharpe, ainsi que l'influence joséphiste allemande qui proclame les puissantes relations de la littérature avec la politique ; on remarque ensuite la réception des idées saint-simoniennes conformément auxquelles la littérature et les arts exercent « un véritable sacerdoce » de la nouvelle société en formation qui devrait être dirigée par « les savants, les artistes et les industriels ». Plus loin, le fouriérisme avec son utopisme social, ne manque guère lui non plus. Il s'y ajoute, enfin, de réelles influences préromantiques rappelant la conception du poète, éducateur et bienfaiteur de la société, à l'exemple d'Orphée, d'Homère, des prophètes, etc. et ensuite des *influences* romantiques mêmes, à la tête desquelles se situent Lamartine et surtout Victor Hugo, prédicateur du messianisme social de la poésie dont se prévaudront avec enthousiasme Heliade Rădulescu et le mouvement de 1848. L'écrivain et le théoricien le plus typique de cette conception sera Cezar Bolliac qui attribue à la littérature dans son article de 1846, intitulé *La Poésie* de nombreux et hardis objectifs, dont : celui de contribuer à une totale réforme de la conscience, de bouleverser toutes les conceptions du monde existant jusqu'alors, de détruire les sources de l'inégalité sociale, de créer une seule croyance religieuse, celle de la raison et de la liberté, et aussi celui de populariser les sciences abstraites et d'imposer de même « l'entière émancipation de la femme », thème qui commence à être discuté avec insistance par la presse du temps et sous l'influence de Mme de Staël.

Il s'agit, comme il est évident, d'un vaste programme social, développé au niveau romantique, de facture générale-lyrique, programme que les écrivains de l'époque ont expérimenté non seulement théoriquement, mais aussi dans les pages de leurs œuvres.

Il faut prendre en considération encore le fait que certains théoriciens du temps ont été préoccupés aussi — il est vrai que seulement à titre subsidiaire — par l'autre aspect du déterminisme social, c'est-à-dire par l'influence de la société sur la littérature. On utilisait souvent la formule « de la littérature comme expression de la nation », répandue partout dans l'Europe du temps, ce qui n'empêchait cependant pas de se heurter souvent à des références aux éléments déterminants de la littérature (par extension, en prenant comme point de départ les indications de Montesquieu, au climat, à la race même, ce qui dénote aussi bien l'influence de Mme de Staël qu'une anticipation de Taine).

A l'époque du mouvement de 1848, un autre type de critique et de théorie littéraires apparaît soulevant à son tour le problème de la relation littérature — société. Nous nous rapportons notamment à la soi-disant critique *dirigeante,* représentée par les revues « Dacia literară » (La Dacie littéraire) et « Propăşirea » (Le Progrès), la première avec une « Introduction » de M. Kogălniceanu, qui se situe sur la ligne de la réflexion de la société dans la littérature. On y préconise des normes thématiques — qui s'inspirent de l'histoire nationale et de l'ethnographie — le contenu étant donc déterminé socialement. L'idée est soutenue, en ce qui concerne la littérature populaire, par les plus importants écrivains de l'époque, par Alecu Russo (1819—1859), par N. Bălcescu (1819—1852), par V. Alecsandri (1821—1890) comme ayant une grand valeur documentaire, conception niée d'ailleurs ultérieurement par la recherche folklorique.

Ainsi qu'on l'a déjà remarqué, la relation littérature — société apparaît dans la critique et la théorie littéraire de la première moitié du XIXe siècle sous un aspect dominant de propagande, à l'esprit des lumières, du romantisme et même du socialisme utopique.

Nous pénétrons maintenant dans la seconde moitié du XIXe siècle et dans le XXe, où la relation littérature-société s'impose de plus en plus dans la littérature roumaine aussi, en embrassant des formes plus scientifiques, mettant surtout en évidence le cadre du déterminisme social qui inclut, à la fois, les conditions de la création littéraire et les influences de la littérature sur la société. C'est à cette époque que le concept de littérature s'est en général détaché des contextes hybrides antérieurs, inclusivement de ceux « culturels » quand la société elle-même voit se cristalliser ses relations intérieures et ses perspectives évolutives, au-delà de celles de la féodalité vers les perspectives bourgeoises.

En dépassant la période du « junimisme » (1863—1881), caractérisée par la domination de la conception esthétique de Titu Maiorescu (1840—1917), on arrive à une forme de la critique littéraire qui aborde les problèmes en cours de discussion, sous l'influence directe du marxisme. En continuant la tradition interne progressiste du mouvement de 1848 et de l'influence dont nous venons de parler, la IXe décennie propage par l'intermédiaire de la revue « Contemporanul » (Le contemporain) (1881—1891) les thèses du socialisme contre le mysticisme et la métaphysique

de l'époque. La personnalité dominante qui représentait cette conception et qui dirigeait le périodique cité était C. Dobrogeanu-Gherea (1855—1920). Il constatait, en essence, l'efficacité de l'interaction de la littérature et de la société en s'exprimant de la manière suivante : 1) « il y a une relation causale entre le milieu social et le milieu naturel, et entre la création de l'artiste ; 2) l'art influence ce milieu ». La manière de formuler est, comme il est d'ailleurs aisé de le constater, de facture générale similaire à celle de Taine très proche de la ligne de l'esthétique sociologique de Mme de Staël jusqu'à Brandès, mais le critique approfondit l'analyse vers les « racines de classe », comme il l'écrit lui-même. C'est de cette manière que seront expliqués les écrivains et les courants littéraires et le critique se rapporte aussi bien à Eminescu, qu'au classicisme ou au romantisme.

De l'autre côté, l'influence de la littérature sur la société, Gherea embrasse — à l'exemple de tous les marxistes d'ailleurs — la conception à tendance qu'il réalise, du point de vue organique, comme une réflexion de l'intérieur même de la réalité. L'écrivain emprunte les tendances existant dans la réalité et assure leur diffusion par son œuvre, de son point de vue. Très intéressante nous apparaît la différence que le critique nous présente entre la littérature à tendance et la littérature à thèse, la dernière étant considérée comme une obligation inadéquate d'idées ou de concepts imposés de l'extérieur, à la fois hétérogènes et artificiels. Dans la sphère de la littérature à tendance s'inscrit aussi l'influence éducative et morale de la littérature sur la société. Nombre de ces idées ont été établies par le critique à la suite d'une polémique célèbre, survenue à la IXe décennie, avec Titu Maiorescu, le représentant de la conception esthétique et métaphysique.

Dans une caractérisation globale, il faut remarquer que Gherea a outrepassé les positions de l'esthétique sociologique du type Taine-Brandès, se situant dans le cadre de l'esthétique marxiste, non sans commettre de ce nouveau point de vue des erreurs, du moment qu'il met, par exemple, sur le même plan génétique « le milieu naturel » avec « le milieu social ». Néanmoins, en général, la structure marxiste de la critique sociologique de Gherea est indubitable et il est nécessaire d'ajouter que — ainsi que nous l'avons d'ailleurs signalé antérieurement (dans le volume *Studii de istorie a teoriei literare românești*, 1962 (Etudes d'histoire de la théorie littéraire roumaine) — le critique reste à côté de Paul Laforgue, Franz Mehring et G. Plékhanov l'un des premiers critiques marxistes de l'époque et même, chronologiquement, il les devance.

La critique sociale de caractère marxiste s'impose donc à la littérature roumaine dès la fin du XIXe siècle, constituant l'une de ses modalités permanentes jusqu'à notre époque. En effet, la dernière décennie du siècle dernier enregistre l'apparition de plusieurs revues : « Evenimentul literar » (l'Evénement littéraire), « Critica socială » (La Critique sociale), « Literatură și știință » (Littérature et science), « Lumea nouă științifică și literară » (Le nouveau monde scientifique et littéraire), etc. dont l'idéologie s'inscrit dans la *ligne* du « Contemporanul » (Le Contemporain). Elles présentent explicitement les bases sociales, en l'occurrence, de classe, de la littérature, et la considèrent comme un moyen essentiel de la réalisation des idéaux sociaux. G. Ibrăileanu (1871—1936) et Raicu

Ionescu-Rion (1872—1895) reprennent dans un esprit combatif les discussions antérieures sur la littérature à tendance et le réalisme, devenant ainsi les premiers critiques représentatifs de la période. Et c'est de cette manière que s'est établie une indiscutable postérité marxiste que nous pouvons suivre jusqu'à nos jours.

La deuxième étape de cette tradition (après celle de la fin du siècle) s'inclut d'une manière propre dans le cadre même du courant «poporaniste» d'après 1900, dont l'origine a pu être identifiée clairement dans les revues marxistes citées ci-dessus, spécialement dans «l'Evénement littéraire» (Evenimentul literar) (1893—1894). C'est ici qu'apparaît, en effet, l'idée, d'origine russe «narodnicienne», de notre devoir envers le peuple qui nous nourrit et aux dépens duquel nous vivons, ce qui constituera l'axe de soutenance du militantisme «poporaniste» grâce à la critique «poporaniste», dans les pages de la revue «La Vie Roumaine» (Viața Românească) (1906). Ainsi se perpétuent donc quelques-unes des idées du mouvement du «Contemporain» (Contemporanul), tels que le déterminisme social de la littérature, son caractère de classe, la littérature à tendance, etc. Mais elles s'appliquent à d'autres directives sociales qui ne sont pas celles du marxisme et se proposent de servir les paysans à la lueur du sentiment de reconnaissance, de sympathie et de devoir envers ceux-ci, dans le sens dont nous venons de parler ci-dessus.

Après la première guerre mondiale, la critique marxiste est continuée par H. Sanielevici (1875—1951), autant que par Ibrăileanu, qui, disciple de Gherea lui aussi, se considérait cependant comme plus conséquent que son maître. Sanielevici représente une critique sociologique et politique ferme, les problèmes de la relation de l'art avec la société devenant chez lui vigoureux et se cristallisant même, dans sa conception, en des «lois». La littérature est considérée cette fois-ci encore comme un «produit de la société», non seulement dans le sens de la tradition générale sociologique, mais aussi dans le sens plus particulier du marxisme.

L'histoire littéraire est conçue à son tour comme une «branche de la sociologie» et on statue le principe qu'il existe des «lois de création», des écoles littéraires, par exemple : les couches sociales actives et contentes engendrent le classicisme, cependant que celles qui sont inactives et mécontentes engendrent le romantisme et les couches actives et mécontentes sont à la source du réalisme. La critique préconise ensuite l'apparition d'un «classicisme de fer» par analogie aux «époques d'or» ou «d'argent» caractéristique du XXe siècle, qui serait «le produit du relèvement économique de la classe ouvrière et de la pénétration de la culture au sein de cette dernière» (dans le volume intitulé *Nouvelles études critiques*, 1920).

Des aspects nettement marxistes apparaissent aussi dans la manière dont le sociologue Mihai Ralea (1896—1964) envisage les relations de la littérature avec la société. Les manifestations spirituelles — et parmi elles celles littéraires aussi — «sont considérées comme de simples coïncidences de la structure sociale ou comme de simples épiphénomènes». Et ce même critique constate plus loin le caractère de classe de la littérature et s'accorde pour une explication générale-sociologique. Sur une ligne similaire se situe aussi le sociologue Al. Claudian qui incline pour une collaboration complexe avec l'histoire, avec l'histoire littéraire et avec

la perspective esthétique. Parmi les sujets qui l'ont préoccupé il y a lieu de mentionner son étude sur Balzac et Stendhal (1958) par rapport au « moment social des ambitieux », qu'il explique par l'atmosphère économico-politique de la Restauration.

Une série de revues ayant un caractère marxiste et qui paraissent dans les premières années d'après la première guerre mondiale, telles que « Lupta de clasă » (La Lutte des classes), « Bluze albastre » (Les Blousons bleus), « Cuvîntul liber » (la Libre Parole), « Reporter », etc., développent à leur tour des exégèses sociologiques de la littérature.

La relation littérature-société réapparaît ensuite au sein de l'idéologie littéraire contemporaine qui s'élève sur les bases de la conception marxiste-léniniste. Celle-ci repousse, bien entendu, l'idée de l'isolement de la littérature de ses conditions sociales, idée soutenue par l'esthétisme autonomiste, ainsi que la dépendance de la littérature de ces mêmes conditions, si on les regarde du point de vue erroné du sociologisme vulgaire par dérivation directe du phénomène littéraire du mode de production. Les relations entre la littérature et la société trouvent dans l'esthétique marxiste-léniniste une solution indirecte, par le simple fait d'être elles-mêmes déterminées par les relations qui existent entre les classes. La critique littéraire roumaine actuelle apprécie le problème en discussion comme une réflexion de la réalité sociale et de ses contradictions internes, propage l'appui de la position idéologique la plus avancée, combat les aspects sociaux rétrogrades de tous les temps et préconise le rôle éducateur de la littérature, élément actif du progrès social, tout en constatant aussi l'interaction de la littérature et de la société. Les vigoureux rapports de ces dernières n'ombragent guère, dans le cadre de la critique marxiste-léniniste contemporaine, le spécifique esthétique du phénomène littéraire qu'elles encadrent, avec beaucoup de souplesse et d'élasticité, au sein du déterminisme social.

Toujours à la poursuite des différents aspects de la critique marxiste dans le cadre de la relation littérature-société et tout en respectant l'unité de l'exposé, nous n'avons pas pu nous attarder sur d'autres manifestations de la sociologie littéraire. C'est pourquoi nous trouvons donc nécessaire de nous référer aussi bien à d'autres contributions et tout d'abord aux opinions du critique G. Ibrăileanu, cité ci-dessus à propos du « poporanisme », qui a accordé une grande attention à ce problème, durant la première décennie de notre siècle, en adhérant lui aussi à la tradition sociologique, selon laquelle « la littérature est une expression de l'âme et un miroir de la société », formulation qui d'ailleurs lui appartient. Il a reconnu, comme nous l'avons déjà démontré, le caractère de classe de la littérature, la réalité et l'efficacité de la littérature à tendance sous l'influence de la conception marxiste, soulevant explicitement ce problème dans un chapitre de son ouvrage *Opera d-lui Al. Vlahuță* (L'Œuvre de monsieur A. Vlahuță) (1912), intitulé justement *Literatura și societatea* (La Littérature et la Société). Ibrăileanu examine ici les différentes solutions qui ont été proposées, entre autres « la théorie des héros » de Hennequin, conformément à laquelle la littérature influence « le milieu », ainsi que la théorie formulée d'après Taine, partagée aussi par Gherea, pour les repousser en dernière instance, en

motivant qu'aucune d'elles ne respecte « le tempérament des écrivains ». Sous l'influence du psychologue W. James et de Brunetière et dans une certaine mesure du darwinisme social, le critique de la revue « Viața Românească » (La Vie Roumaine) considère que la solution de la relation qui fait l'objet de la discussion pourrait être la « sélection naturelle ». Les classes sociales ou les catégories intellectuelles, selon Ibrăileanu, constituées par des tempéraments, sélectent des tempéraments analogues d'écrivains, de genres et de courants littéraires. Ainsi, la solution concerne — comme il est évident — surtout les problèmes soulevés par le succès ou l'insuccès des œuvres littéraires, problèmes qui ont trouvé, d'ailleurs, eux-mêmes leurs places dans le cadre de la relation en discussion.

Nous enregistrons, finalement, les essais de sociologie littéraire qui reflètent les suggestions du sociologue Dimitrie Gusti (1880—1955). De même l'auteur de ces lignes a tracé, lui aussi, en 1938, le plan d'un ouvrage intitulé « Une histoire de la littérature roumaine du point de vue sociologique » (O istorie a literaturii române din punct de vedere sociologic) qui se rapporte aux « conditions générales-sociales de la littérature roumaine et à ses conditions économiques-spirituelles, éthiques-juridiques, historiques et politiques » (dans le volume *Fenomenul românesc sub noi priviri critice* (Le phénomène roumain considéré sous de nouveaux points de vue critiques).

Pour que le tableau que nous avons présenté soit complet, il est encore nécessaire de communiquer les contacts de la critique littéraire roumaine avec la sociologie contemporaine de la littérature. Ils se sont produits surtout sur le plan informationnel, ces dernières années, quand on a publié des articles avec des exposés et les commentaires des théories de Robert Escarpit et de Lucien Goldman, à côté d'une « rétrospective dans la sociologie littéraire roumaine », signée par Marin Bucur, chercheur à l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu" de l'Académie Roumaine (dans la « Viața Românească » (la Vie Roumaine) 1969, n° 10). De même une étude originale a été publiée par Paul Cornea, maître de conférences à l'Université de Bucarest, ayant pour thème « Traduceri și traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea » (Traductions et traducteurs de la première moitié du XIXe siècle) (1966).

L'Institut d'histoire littéraire cité ci-dessus est en train de constituer une section de sociologie littéraire et se propose d'étudier, dans le cadre de son plan de travail, le problème des générations dans la littérature roumaine, moyennant une vaste statistique, de la diffusion des périodiques et des livres au début du dernier siècle, ainsi que les problèmes touchant à la recherche sociologique des personnages du roman roumain.

Nous nous sommes simplement proposé de faire un succinct exposé de l'intérêt quasi continuel de la critique et de la théorie littéraire roumaine durant leur évolution, pour les préoccupations de sociologie littéraire. Elles constituent de véritables traditions qui seront reprises dans la perspective du développement de la science littéraire en Roumanie.

LE MOI CRÉATEUR COMME SOURCE DE LA COMMUNICATION POÉTIQUE ET DE LA SOCIOLOGIE LITTÉRAIRE

LIVIU RUSU

(Cluj — Roumanie)

Aujourd'hui personne ne peut contester la nécessité de jeter les bases d'une sociologie littéraire et, ajouterions-nous aussitôt, d'une sociologie de l'art en général. L'écrivain naît dans la société, y croît et s'y développe, reçoit les impressions les plus variées du monde environnant et surtout de la société, impressions qu'il organise en forgeant ainsi son œuvre. Et, qui plus est, il s'adresse au grand public, c'est-à-dire à la société. Mais envisager le problème seulement sous cet angle signifierait nous limiter à un point de vue extérieur et assez superficiel. Aussi nous faut-il chercher une motivation plus profonde de ce phénomène, qui dépasse les données éphémères de la réalité. La motivation se trouve dans la nature même du moi créateur, cette réalité profonde, source de l'œuvre poétique.

La constatation que toute œuvre littéraire et artistique est la création d'une individualité douée, pour ne pas dire géniale, est un lieu commun. Ce qui est important c'est de déceler quels sont les facteurs en vertu desquels une individualité, cette entité isolée, peut par son œuvre produire du plaisir au grand public, en le conquérant et en s'assurant de la sorte la pérennité. Parce que c'est en somme dans le rapport entre l'œuvre et le grand public que gît la base solide d'une sociologie littéraire.

Il est bien connu qu'une création littéraire et artistique authentique jaillit d'une profonde inquiétude, d'un tourment ininterrompu, d'un véritable conflit qui ébranle l'intimité de l'âme. Balzac parlait de « cette primitive et sainte frayeur » et Goethe avoue que le meilleur de l'homme est son effroi (das Schaudern). Et combien d'autres n'ont pas fait de semblabes aveux ! Il s'agit d'un frémissement devant l'infini inconnu, que l'artiste créateur sent, qu'il soupçonne dans ses profondeurs intimes. Parce que c'est cela qui le caractérise essentiellement : il cherche et sait briser la carapace de surface de la vie intime pour pénétrer dans ses couches les plus profondes. Il scrute insatiablement son moi. Paul Valéry l'exprime d'une manière suggestive : « Pendant sa méditation, il bourdonne lui-même autour de son propre point de repère ». Mais cette méditation, ce bourdon-

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 361 – 365, BUCUREȘTI, 1970

nement est loin d'être un état indifférent ; il est plein de tourments. Tolstoi avoue en toute franchise : « Les émotions me déchirent, je me tords et lutte moralement, et je souffre ; mais je rends grâce à Dieu pour cet état ». Goethe avoue lui aussi qu'il se sent fondre à son propre feu, et le grand poète roumain Eminescu s'exprime de la même façon : « Consumé par mon propre rêve je gémis / Sur mon propre bûcher je fonds dans les flammes ». Cet état a amené Paul Valéry à conclure : « La définition du Beau est facile : *il est ce qui désespère*». Ce désespoir est issu de la continuelle confrontation avec son moi, qui élève de lourds obstacles devant celui qui sonde les abîmes. Le véritable poète confirme l'idée de Fichte, que le moi dans son élan ne cesse de se dresser des obstacles, pour qu'il puisse les surmonter ; et il en est de même du mot de Nietzsche, qui s'exprime par la bouche de Zarathoustra : « Regarde, je suis celui qui doit incessamment se vaincre soi-même ».

Le moi est une potentialité dynamique originaire, qui prend l'initiative de toutes les manifestations, de tous les aspects de la vie intime. C'est en lui que gisent les données élémentaires de la vie. Certes, il se manifeste par la variété des états vécus, mais il n'en demeure pas moins vrai qu'il ne se réduit à aucun d'eux ou à leur somme, mais qu'il est leur source dynamique et représente une permanence.

Mais si le moi constitue la couche la plus profonde de l'être humain, il nous faut souligner en même temps que l'homme se trouve en rapports étroits avec les réalités environnantes et, au fond, avec la nature entière. Mais il faut souligner particulièrement que l'homme lui aussi fait partie de la nature. Quand l'homme aboutit à la conscience du moi, quand il constate : « J'existe », cela signifie que l'idée qu'il fait partie de l'existence, de la nature, de la vie, qu'il y participe s'est cristallisée dans sa conscience. En ressentant son moi, l'homme ressent son appartenance au flux de la vie et de l'existence. Son moi n'est donc qu'un noyau unitaire individualisé et transféré dans la conscience du flux de la vie et de l'existence. Le prétendu contraste, voire même l'hostilité entre l'homme et la nature, dont on parle couramment, est un résultat de l'individualisation. Mais au fond, par le noyau le plus profond de son être, l'homme est solidement ancré dans les couches les plus profondes de l'existence et représente une solidarité avec l'univers entier. C'est ce que Maine de Biran appelle « le fait primitif ». De façon immédiate le moi est l'expression de l'unité au sein de la complexité de l'organisme ; mais c'est justement dans cette unité que convergent les fibres qui le relient à la vie et au monde. Dans l'intimité du monde intérieur il devient progressivement un fait de conscience. Il faut donc souligner que le moi, *par ses immanences mêmes*, est dirigé vers le reste du monde et de la vie. C'est en raison de ce fait qu'il est étroitement lié à la réalité objective. Et bien entendu, il garde la propriété dynamique du flux dont il s'est cristallisé, ce qui explique pourquoi il n'est pas passif en face de la réalité objective, mais qu'il prend une attitude active. C'est un état intentionnel (ein intentionales Erlebnis), comme l'appelle à juste titre Husserl. De par ses origines il a des rapports et est poussé vers des rapports avec le reste de l'existence. Son intentionalité consiste dans sa tendance à sortir de soi, à se *dépasser*, à se *manifester*, à se *communiquer*. Il ne se sent pas suffisant à soi-même. C'est là que réside le germe de la sociabilité. La sociabilité a donc des racines profondes dans la manière

même d'être du moi. Aussi ne peut-on parler d'une subjectivité absolue, en contraste irréductible avec le monde objectif, surtout avec la société.

Mais si le moi se manifeste vers le monde objectif, en se communiquant en particulier au milieu social, il enregistre en même temps les données les plus variées de celui-ci, en les assimilant et en les élaborant, enrichissant de la sorte son patrimoine originaire. C'est ainsi que son dynamisme inhérent se manifeste d'une part comme une tendance centrifuge, à direction objective, et d'autre part comme une tendance centripète, à direction subjective, c'est-à-dire vers soi-même. En tout cas, la direction objective est fondamentale, parce que le moi, par ses inhérences même, a la tendance à sortir de soi, à se dépasser. Néanmoins, au cours de ces « sorties » il a aussi la possibilité de se refléter, de se replier sur soi-même, en assimilant l'expérience accumulée du dehors. En conséquence, si le moi se replie sur soi-même, ce n'est pas pour s'isoler du monde, mais, en s'approfondissant, pour s'essentialiser et pour faire passer toutes les impressions du monde extérieur à travers le filtre qui, par les profondeurs, l'associe véritablement au monde.

Unité, le moi n'en constitue du tout une uniformité. Aujourd'hui on parle des couches variées du moi, couches de profondeur et couches de surface. L'idée est déjà chez Aristote. En raison des rapports avec le monde extérieur naît une expérience vaste qui se superpose aux aspirations originaires du moi. Si cette expérience peut mener au développement des impulsions originaires, il n'en est pas moins vrai qu'elle peut contribuer aussi à une *déviation* de ces impulsions, conduisant au conformisme. C'est ainsi qu'autour du moi nucléaire se forme une sorte d'écorce, qui non seulement filtre les intentionalités originaires, mais émet même des impulsions propres. C'est toujours Maine de Biran qui a nettement saisi ce phénomène en parlant du moi *noumenal* et du moi *phénoménal*. Le premier est l'aspect *authentique*, originaire, du moi, tandis que le second est son aspect dérivé, *empirique*. Les deux aspects du moi sont en conflit même dans les âmes ordinaires ; mais dans le cas du génie créateur le conflit est aigu, pétri de souffrances profondes. Schopenhauer a eu raison de dire que c'est le génie qui souffre le plus terriblement. Il s'agit là de ce jeu des contrastes, de *l'enantiodromia* dont parlait Héraclite, qui est le secret de la vie intérieure et qui atteint son point culminant dans l'âme de l'artiste créateur. La souffrance découle de l'aspiration incessante, marquée d'un effort douloureux, de revenir sur soi-même, de scruter ses profondeurs, de dépasser la croûte superficielle du moi empirique. C'est avec raison que Rimbaud disait : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens ». Par ce bourdonnement autour de son propre point de repère, comme s'exprimait Paul Valéry, l'artiste créateur se scrute afin de saisir les sens cachés des profondeurs de son intérieur. Mais cette aspiration incessante est loin de mener à un isolement du reste du monde. En relevant les sens des profondeurs de son moi, l'artiste créateur relève en réalité les fibres qui le rattachent à l'existence, par lesquelles il participe à l'existence. C'est précisément là que réside l'impulsion de se diriger vers le monde objectif, de se communiquer et de scruter aussi au sein du monde objectif l'inconnu des profondeurs, de ne pas se contenter seulement de données de surface. C'est ainsi que l'essentiel subjectif converge avec l'essentiel objectif.

Le conflit dont nous venons de parler a lieu dans les profondeurs ténébreuses, pleines de convulsions douloureuses, de vertiges même, du moi.

Le poète sonde son moi dans le désir d'éclairer ses ténèbres, de trouver un axe ordonnateur de son vertige et de donner ainsi de la réalité à ces contrées « où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir », comme s'exprime Guillaume Apollinaire. Cet axe ordonnateur, cette clarification se produit au moment où le créateur saisit un sens qui, dans l'œuvre respective, s'éclaircira sous la forme d'une idée poétique. Dans l'âme de l'artiste se produit tout un processus d'élaboration plein d'effort destiné à cristalliser ce sens, cette idée poétique. Mais le propre du génie artistique, de n'importe quel artiste, est que l'élaboration des sens ne se produit pas dans l'abstrait, sans un support solide, mais qu'elle se produit en étroite et intime liaison avec la matière, qu'elle se produit *avec le concours* du processus de matérialisation et *par* le processus de matérialisation. Ce serait une erreur que de supposer que l'artiste élabore sur le plan mental certaines idées, pour lesquelles il cherche ensuite une possibilité d'exécution par des moyens étrangers à l'élaboration mentale. L'élaboration mentale contient déjà l'impulsion à la matérialité. Au fur et à mesure que se cristallise l'idée dans son esprit, s'il s'agit vraiment d'une idée artistique, la tendance à être incorporée à une matière se cristallise également. Même pour les arts plastiques, où les moyens de réalisation concrète sont moins subjectifs que pour la poésie, la matérialisation procède dès l'origine de l'impulsion qui pousse vers la cristallisation de l'idée. Chaque idée artistique a sa vocation matérielle, déjà esquissée dans la vie intérieure. La forme matérielle est inhérente à l'idée artistique, l'attrait de la matière existe dès le début, dans les phases les plus obscures de l'inspiration. C'est la caractéristique fondamentale de l'artiste créateur. C'est pourquoi l'art est le domaine où le monde subjectif et le monde objectif sont le plus intimement mis d'accord.

Mais si le moi, et notamment le moi créateur, recèle, de par ses origines mêmes, la tendance à se communiquer à des sujets qui le comprennent, arrivant de la sorte au contact social, dans le cas de la création poétique cette tendance implique d'une manière plus évidente encore une manifestation de nature sociale. Cela parce que, à la différence des arts plastiques, par exemple, où l'artiste recourt à une matière inerte — ou du moins apparemment inerte, — le poète emploie comme moyen de concrétisation le langage, qui à son tour est par excellence une donnée de nature sociale. Il naît de la tendance de communication et se développe au sein de la société comme expression de l'esprit collectif, de la conscience collective. Il s'ensuit que si tout artiste élabore son idée, et saisit le sens profond de son moi en rapport étroit avec la matérialité, aboutissant à l'expression concrète qu'il communique ainsi à la foule des contemplateurs, dans le cas du poète, la racine sociale en est plus évidente encore, parce que le moyen même par lequel s'élabore, depuis les origines, le sens caché du moi, l'idée poétique, est de nature sociale. L'œuvre poétique naît du besoin de communication en employant par excellence un moyen de nature sociale.

Ainsi donc les bases, les points de départ d'une sociologie littéraire sont profondes, ses sources étant la nature intime même du moi. Les véritables bases d'une sociologie littéraire résident moins dans le fait que la société s'*impose* au poète, que dans celui que, avant de s'imposer à lui, elle est *réclamée* par le poète, par la nature intime même de son moi, qui

tend à évader de lui-même, à se communiquer, qui aspire à être compris, qui cherche la convergence avec le public. En s'approfondissant en soi-même, c'est-à-dire en s'isolant en apparence, il est, en réalité, à la recherche de la potentialité dynamique des visions par lesquelles il est à même de se dépasser. Animé par son aspiration naturelle, il crée une nature supérieure, dans laquelle les contemplateurs se retrouvent. En commentant Diderot, Goethe dit : « L'artiste, en toute reconnaissance vis-à-vis de la nature qui l'a engendré, lui ajoute une deuxième nature, une nature sentie, pensée, humainement achevée ». Il est bien entendu que cette deuxième nature est créée et animée elle aussi conformément aux lois de la nature primaire.

Étant donné que cette deuxième nature, reposant sur un stimulus intérieur, est réalisée avec le concours des innombrables impulsions extérieures, qui enrichissent l'horizon intime, il en ressort clairement que, au moment où le sens existentiel, l'idée poétique s'élucide comme fait de conscience, elle est loin d'être une efflorescence strictement individuelle, elle est en même temps une efflorescence de la conscience collective. Grâce à cela elle est acceptée et assimilée par le grand public, qui se retrouve en elle. Par une œuvre poétique authentique, la conscience collective se consolide et s'enrichit, tout comme la conscience collective incite et enrichit la conscience de l'individualité créatrice. Le poète authentique met en conscience ce qui gît dans les profondeurs de la conscience collective. Schopenhauer a pu dire à juste titre que l'artiste, par sa création, dit aux contemplateurs : Voici, c'est ce que vous avez voulu, c'est ce que vous avez désiré. Cet éveil et cette mise en conscience des désirs et des aspirations collectifs mènent à l'adhésion du public et, dans le cas des idées profondes, d'une grande portée, assurent la pérennité. C'est ainsi que le poète peut affronter le temps et assurer sa durabilité historique. La conscience collective, dans son devenir historique, est extrêmement sévère envers l'individu : elle n'assure la postérité qu'à celui qui a contribué à son affermissement, c'est-à-dire à celui qui, en se scrutant soi-même, a su trouver le moyen de solidarité avec la vie spirituelle de la collectivité.

LA SOCIÉTÉ ROUMAINE AU XXe SIÈCLE ET SES STRUCTURES LITTÉRAIRES

N. I. POPA
Université de Jassy

La psychologie et la sociologie du peuple roumain ont déjà fait l'objet de plusieurs ouvrages fondés sur les données historiques de ses traditions sociales, folkloriques, artistiques et littéraires. On y reconnaît des tentatives d'esquisser une sociologie de la littérature roumaine, considérée comme un reflet assez fidèle de la vie sociale, vue sous tous ses aspects, depuis la société bourgeoise jusqu'à la société socialiste actuelle. Des différences foncières séparent ces deux étapes régies par des idéologies antagonistes. Plus qu'un conflit de générations littéraires, confrontées sur le thème capital de la tradition et de l'innovation, il y avait là une contestation radicale, conduisant à de véritables mutations.

Et cependant, le long de ce processus historique, on constate un principe de continuité et de durée. Vladimir Streinu a plaidé pour un « classicisme folklorique ». Tudor Vianu trouvait dans l'ensemble de notre littérature trois notes dominantes : l'esprit populaire, l'attitude militante et l'humanisme. Allant plus loin en profondeur, l'académicien Athanase Joja consacre une étude *Profilul spiritual al poporului român* (Le profil spirituel du peuple roumain) (*Logos et Ethos*, 1967) où il distingue, comme traits spécifiques, bien que généraux : « Le rationalisme, le réalisme, le sentiment vif de la nature, la mélancolie de la doïna, l'humour et la vivacité, le sentiment national profond, mais sobre, accompagné d'un esprit de large tolérance, une force remarquable d'absorption, l'esprit de mesure et l'intelligence concrète des situations, le refus du mysticisme ». Nous nous permettons d'ajouter le sentiment de la révolte, inscrit dans notre poésie populaire.

Considérées sur le plan comparatiste, la culture et la littérature roumaines illustrent une forme des *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, appliquées par B. Munteanu (1968), à nos créations et à quelques personnalités de notre peuple, sous le titre suggestif *Universalisme et autochtonie*. Dans le même sens, le psychologue N. Mărgineanu publie tout un volume *Sub semnul omeniei* (Sous le signe de l'« omenie », mot sans

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 367 – 375, BUCUREȘTI, 1970

équivalent en français) et portant en sous-titre, *Particularité et universalité dans la culture roumaine.*

La littérature roumaine du XXe siècle s'est forgé ses propres structures, en tant que produit d'une assimilation organique des influences étrangères, véritable catalyseur, utilisé dans le sens d'une prise de conscience de nos écrivains qu'ils étaient capables de créer des œuvres imprégnées de valeurs nationales et originales. Le principe de continuité entre les différents groupes littéraires, revues, courants ou simples tendances, opère sous la forme d'une collaboration entre nos générations littéraires, justement grâce à ces traits particuliers de l'âme roumaine, portée vers l'éclectisme, l'équilibre, sans rupture brutale. Le fait même que, dans la structure de nos courants littéraires, on dépiste des tendances souvent contradictoires, romantiques, réalistes, classiques, parnassiennes, naturalistes, symbolistes ou modernistes, révèle la capacité nationale d'absorption active des idées étrangères, soit sous la forme de la résistance critique, soit, et surtout, sous la forme des répliques nationales.

On ne trouvera pas dans les programmes de nos revues du XXe siècle, sauf dans celles des modernistes, des manifestes claironnants, annonçant des révolutions littéraires. Au contraire, on y identifie nos traditions militantes de 1848 et le souci de remettre en valeur nos grands classiques, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Arghezi ou Blaga. Et nos critiques actuels font toujours appel, dans leurs travaux, à l'autorité des critiques du passé, pris comme modèles d'idéologie littéraire et de méthode, depuis Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, Iorga jusqu'à Lovinescu, Călinescu, Vianu et Cioculescu. Ce qui parvient à mettre d'accord ces aspects contradictoires, c'est l'esprit national et la préoccupation persistante de nos écrivains d'élaborer des courants originaux et des œuvres spécifiquement nationales, tout en suivant la pente de leur personnalité. Ces aspects particuliers de nos courants littéraires, depuis le romantisme et le réalisme, jusqu'au symbolisme et au modernisme ont du reste été signalés par nos équipes de comparatistes, aux congrès de L'Association Internationale de Littérature comparée.

Vu dans ses grandes lignes, le XXe siècle littéraire roumain représente trois périodes. La première, jusqu'en 1918, continue au fond l'esprit du XIXe siècle finissant, où se confrontaient l'esprit national et les expériences modernistes, et aboutit à la première guerre mondiale, avec un moment de choc lors de la révolte de 1907. La seconde, l'entre-deux-guerres, période de maturité littéraire et de grandes créations, de Sadoveanu et Rebreanu en prose, de Arghezi, Philippide et Blaga en poésie, de Iorga, Ibrăileanu, Lovinescu et Călinescu en critique littéraire. Enfin, la troisième, depuis 1948 jusqu'à nos jours, marque une orientation spécifique pour une société révolutionnaire et socialiste, en pleine reconsidération de valeurs sur tous les plans.

Durant la première période, le « néo-junimisme » s'efforce de conserver les positions gagnées au siècle précédent, avec le grand prestige de la revue « Convorbiri literare » (Causeries littéraires), animée par le grand théoricien Titu Maiorescu. Le courant « Semănătorism », N. Iorga en tête, ramène l'attention vers la paysannerie, mais vue d'un œil idyllique, plutôt romantique, étranger aux réalités dures de nos villages. Avec le « poporanisme », promu par la revue « Viaţa românească » (La Vie roumaine),

l'orientation des écrivains va vers le spécifique national, réalisé dans une vision démocratique plus complète de nos problèmes sociaux et poursuivant déjà l'affirmation sur le plan universel. C. Stere, théoricien du « poporanisme », luttait en faveur de cette classe opprimée, mais sans entrevoir la force révolutionnaire du prolétariat en ascension. Les romans sociaux de Slavici et Sadoveanu exprimaient la révolte devant les iniquités de notre société, sourde aux mécontentements populaires qui devaient éclater en 1907.

Par contraste avec ces attitudes sociales, le cercle de « Literatorul », continué par le symboliste Macedonski, celui de O. Densusianu, promoteur lui aussi du symbolisme français en Roumanie, par la revue « Viaţa nouă » (La Vie nouvelle) et celui de E. Lovinescu, par sa publication « Sburătorul » (Le Sylphe), lançaient une sorte de modernisme littéraire, tourné vers l'esthétisme, dans le but déclaré de pratiquer un « synchronisme » des mouvements idéologiques et littéraires de l'Occident. D'ailleurs Tristan Tzara , lui-même d'origine roumaine et fondateur du dadaïsme, faisait ses debuts en Roumanie.

Enfin, c'est à cette époque de grandes agitations idéologiques que se poursuit le mouvement ouvrier et socialiste, déclenché vers la fin du XIXe siècle, par la revue « Contemporanul » et par la presse ouvrière, manifestant une attitude de lutte d'essence marxiste, attentive à la base sociale et révolutionnaire de la littérature.

Entre 1900 et 1918, c'est une période de crise et de recherche. A cet égard, rien de plus significatif que la fortune des écrivains étrangers, traduits ou assimilés par les nôtres. La méthode balzacienne du document et de la typologie sociale s'avère un peu partout, chez Slavici, Agîrbiceanu ou Jean Bart. En revanche, le roman historique de Sadoveanu ne doit rien à celui de Walter Scott et développé par les romantiques français. Il est issu de notre histoire nationale et de notre folklore, où la légende des héros tient une grande place. Ses récits bien réalistes, jusque dans la fiction, sont enveloppés de poésie, cette « magie du souvenir » qui transfigure les personnages évoqués, devenus symboles. Vision historique, fantaisie et poésie ne font qu'une. Ce magnifique conteur est un rhapsode populaire et un poète en prose.

Tous nos courants de cette époque, inspirés par des œuvres étrangères, n'en retiennent que des idées générales, converties en structures propres. Le naturalisme n'a laissé que des traces peu significatives dans certains romans ou récits, loin de l'aspect pathologique indiqué par Zola. Il a fondu dans le réalisme traditionnel de nos prosateurs soucieux du typique. Nos symbolistes eux-mêmes, tout en suivant les théories de l'esthétique française, expriment dans leurs vers une certaine révolte sociale, parfois même socialiste, de poètes militants, tels Macedonski, Tr. Demetrescu, Şt. Petică. D'autre part, tous nos poètes sont imbus de folklore, comme vision légendaire, verité sociale, thèmes, lexique et prosodie. On ne peut expliquer la saveur à la fois authentique et raffinée de certains poètes sans se rapporter à ce trésor populaire, véritable mine pour la littérature cultivée. Les œuvres de Sadoveanu, O. Goga, Coşbuc, Pillat, Beniuc et Blaga confirment cette assertion.

La contestation dirigée contre la société bourgeoise passe à des structures propres dans les comédies, les esquisses satiriques, les polémiques

et les pamphlets mordants, écrits sur des positions démocratqiques, comme ceux de la revue « Facla » de N. D. Cocea.

Le théâtre roumain du début du siècle reflète toute la hiérarchie de la vie sociale, depuis la comédie boulevardière de facture française, destinée aux classes aisées, au drame historique, fait pour exalter le sentiment national et aux pièces psychologiques construites sur des problèmes de conscience. Plus que dans tous les autres domaines, la scène se ressent directement des échos étrangers venant de Paris, des pays nordiques ou du monde russe.

Il faut accorder une importance particulière au soulèvement de nos paysans en 1907, moment tragique qui va ébranler les consciences et imprimer une note plus grave, une structure plus sévère aux œuvres consacrées aux classes asservies, devenues victimes de leurs revendications légitimes. La pitié sociale d'aspect romantique, se montrait inefficace. Il fallait agir. Ici se place le rôle de la critique littéraire, où s'affirment, à côté des traditionalistes classicisants, les partisans d'une critique purement esthétique, la critique sociale de portée démocratique de « La Vie roumaine », ou l'esprit de révolte nourri de marxisme militant. La critique pénètre largement dans l'histoire littéraire de N. Iorga et dans la littérature comparée.

Le processus historique concernant la création des structures littéraires originales va s'opérer dans de meilleures conditions à la deuxième période, l'entre-deux-guerres, marquée au début par notre unité nationale, en 1918, et par l'écho profond de la Révolution russe de 1917, — et close par le drame de la deuxiмèe guerre mondiale. Après l'enivrement produit par la réalisation de notre grand rêve politique, les antagonismes s'aiguisent entre la société bourgeoise de consommation et les partis démocratiques, les communistes en tête, réclamant des réformes radicales. C'est une époque de luttes idéologiques et esthétiques de haut niveau, qui lui vaudront aussi une note de maturité dans la création littéraire.

Les problèmes de sociologie littéraire apparaissent dans toutes les formations idéologiques. Le sociologue Şt. Zeletin brosse un tableau plutôt flatteur de *La Bourgeoisie roumaine*. E. Lovinescu entreprend une *Histoire de la civilisation roumaine moderne*, dont les trois tomes traitent successivement : *les forces révolutionnaires*, *les forces réactionnaires* et *le processus de la formation de la civilisation roumaine*. Le « poporanisme » se poursuit dans de nouvelles conditions historico-sociales, par la série de « La Vie roumaine », dirigée par M. Ralea et G. Călinescu, ouvrant ses pages à tous les écrivains de talent, à quelque groupe littéraire qu'ils appartiennent. C'est une revue de large perspective sociale et littéraire, imbue d'humanisme militant et de démocratie, hostile donc à la politique totalitaire, mais accessible aussi bien au spécifique national qu'au modernisme. Le traditionalisme revêt l'aspect exclusiviste et chauvin de la revue « Gândirea » (La Pensée), qui a cependant le mérite de grouper plusieurs grands talents poétiques, sans pour autant les engager dans ses campagnes dirigées par l'orthodoxie, le mysticisme et l'intolérance. E. Lovinescu, animateur lucide et enthousiaste du modernisme et de l'esthétique, dirige des écrivains de premier ordre et les affirme par sa revue « Sburătorul ». Il s'agit de romanciers comme Camil Petrescu et Hortensia Papadat-Bengescu, de poètes tels que I. Pillat, L. Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu. Sous patronage offi-

ciel, « La Revue des fondations » prétend régir la littérature. Une autre revue « Boabe de grâu » (Grains de blé) réunit des études relatives à la vie culturelle et aux arts en tant qu'instruments d'une étude sociologique. Des revues littéraires paraissent dans les villes de province pour animer et affirmer la littérature régionale. Un grand poète, Tudor Arghezi, publie à son compte « Bilete de papagal », où il manie avec désinvolture la satire sociale et fraye la voie à de jeunes écrivains. Des poètes surréalistes se mettent à l'école du courant français dans des revues éphémères, mais significatives.

Un phénomène d'ordre sociologique se développe : les revues, les maisons d'édition se multiplient pour répondre à un besoin croissant de livres dans tous les domaines. L'écrivain prend conscience de sa nécessité dans la vie sociale. Ses relations directes et ses dialogues avec les lecteurs se diversifient, grâce aux moyens modernes de diffusion : presse, revues, radio, festivals, voyages à l'étranger, discussions publiques, participation au PENCLUB. Les tirages des livres montent. Le marché de la librairie prend de l'ampleur, sans permettre cependant aux écrivains de vivre de leurs créations. Ils sont presque tous obligés d'avoir un second métier. Les traductions des livres étrangers, réalisées le plus souvent d'après des textes en langues originales, tiennent une place importante dans cet essor de la lecture littéraire.

Le genre qui accuse maintenant un développement spectaculaire c'est certainement le roman. La formule balzacienne de la chronique sociale, avec son ampleur d'une fresque et son esprit cruel de « comedie inhumaine », suivant le mot d'André Wurmser, est visible chez le fécond Cezar Petrescu, dans sa *Chronique du XXe siècle*, chez Stere, Jean Bart, Ion Marin Sadoveanu ou G. Călinescu, qui se réclame même du romancier français. Loin des velléités scientifiques de Balzac, ils visent le document social authentique, interprété à travers une vision critique. Le goût de l'analyse psychologique, frappant chez Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu, Ibrăileanu ou Mircea Eliade, rappelle le monologue intérieur de Stendhal, parvenu assez tard en Roumanie et « l'automatisme psychologique » avec sa « mémoire involontaire », venant de Proust, avec ses sondages « à la recherche du temps perdu », ainsi que certains éléments des crises de conscience dostoïewskiennes.

Les romans les plus vigoureux de cette période, *Ion le Roumain*, pour employer le titre attribué par Pierre Mesnard à sa remarquable traduction française, et *Răscoala* (La Révolte) de Liviu Rebreanu, attestent une fois de plus, la capacité des écrivains roumains de pratiquer en même temps le réalisme balzacien, et quelques rares excès zolistes, mais dans un ensemble magistral de formule roumaine, allant jusqu'à une véritable épopée de la paysannerie. M. Sadoveanu atteint, lui aussi, le sommet de sa création avec le roman *Baltagul* (Le Hachereau), né du mythe de la ballade populaire *Mioriţa*, transposée dans une action d'allure policière, mais pénétrée de la poésie du paysage et des traditions de nos montagnards. Et le roman historique *Fraţii Jderi* (Les Frères Jderi) reprend, dans un cadre animé, la légende du prince régnant de Moldavie, Étienne le Grand. Cette fusion intime de structures aussi diverses, histoire, légende, vérité humaine et poésie est propre à son art unique de romancier.

Les poètes de la même période, pour ne mentionner que les plus significatifs, traversent chacun des apprentissages à des courants étrangers,

pour retrouver ensuite leur voie personnelle. Le romantisme et le symbolisme les a tous marqués. Mais Arghezi crée sa poésie propre de révolte sociale et métaphysique. Bacovia est le poète tragique du vide de l'existence dans nos villes de province. Ion Pillat, grand intermédiaire entre le lyrisme européen et le nôtre, revient à la poésie du paysage roumain et à la vie intérieure, à l'équilibre d'un pur classique. I. Minulescu donne à ses *Romances* l'allure de chansons populaires. Lucian Blaga, poète et philosophe, au terme d'une expérience symboliste et expressionniste, plonge sa poésie dans le mythe national, conçu comme une philosophie de l'existence. Al. Philippide, disciple des romantiques allemands, traite la poésie comme un mode supérieur de vie, menée en plein rêve lucide, dans la tourmente et la quiétude d'un classique. Nos tentatives modernistes et d'avantgarde, dadaïsme et surréalisme, après une vogue explicable, s'effritent, mais aident à la cristallisation d'une conscience poétique.

La critique de l'entre-deux-guerres se fait remarquer par un vigoureux coup de barre vers la critique-création, dû à un écrivain total, G. Călinescu, en même temps esthéticien hardi, exégète pénétrant, historien érudit, romancier et poète, humaniste de grande classe. A côté de Lovinescu, de Ralea et de Vianu, il infuse un sang nouveau à la critique devenue science de structure complexe, où collaborent l'historien, le portraitiste, le moraliste, l'esthéticien et le poète de la vie.

Au lendemain de la deuxième guerre mondiale, la Roumanie, devenue d'abord démocratie populaire, ensuite république socialiste, subit des transformations révolutionnaires dans sa structure sociale et dans sa pensée, dirigée par l'idéologie marxiste. Le phénomène s'est réalisé à la longue, avec des difficultés inhérentes à un pareil tournant. Après certains excès sociologisants d'abord, on travaille à prélever l'héritage littéraire du passé, pour en mettre en lumière les éléments avancés, vus sous l'optique de l'actualité. Éveillés à une nouvelle conscience sociale et littéraire, les écrivains se considèrent « engagés » directement dans cette âpre lutte idéologique et littéraire. Il s'agit bien d'une politique d'État, où tout est mis en œuvre pour réaliser une littérature militante de caratère national et populaire, à même d'exprimer l'humanisme marxiste et la solidarité des écrivains avec les masses. Libre à chacun de choisir les méthodes de création. L'« Union des écrivains de Roumanie », où participent également les minorités nationales du pays, hongroise et allemande, la presse littéraire élargie, les maisons d'édition, les théâtres d'Etat, tout contribue à faire de la littérature un organisme vivant et une force. Il s'en dégage une nouvelle conception de la vie et une éthique professionnelle. Plus encore : les chiffres des tirages de nos maisons d'édition, attestés par les statistiques de l'UNESCO, traductions ou œuvres originales, enregistrent une veritable explosion, qui indique un élargissement considérable du nombre des lecteurs roumains, surtout si on les compare avec ceux d'avant 1944.

Les écrivains classiques de leur vivant, Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Philippide ou Vianu, Camil Petrescu et Cezar Petrescu, se rallient à ce vaste mouvement. Ceux qui s'étaient déjà engagés dans cet essor de romantisme révolutionnaire pendant l'entre-deux-guerres, Z. Stancu, M. Beniuc, Geo Bogza, Călinescu ou Ralea, trouvent maintenant des conditions plus favorables à l'éclosion de leur talent. Enfin, une équipe de jeunes est en

train de se constituer, qui prendra la relève. Entre les écrivains et leurs lecteurs s'engage un dialogue soutenu qui donne aux œuvres une perspective plus large, sociale et esthétique, terrain d'étude significatif pour une sociologie littéraire socialiste. Les erreurs du debut font place à des méthodes plus justes, relatives à l'œuvre littéraire, considérée dans son spécifique de création esthétique, mais chargée d'un message.

La thématique des romans actuels va de préférence aux problèmes urgents : la socialisation de l'agriculture ; la création d'une grande industrie ; la formation d'un homme nouveau et celle d'un intellectuel avancé ; la critique de la société féodale du passé ; le passé historique apprécié dans sa lutte pour la liberté nationale et sociale. Les romans de Sadoveanu, Z. Stancu, G. Călinescu, Marin Preda, Camil Petrescu, V. Em. Galan, Titus Popovici, les reportages littéraires de Geo Bogza peignent en images littéraires ces vastes conflits. Les héros en sont l'homme du peuple, le peuple lui-même ou celui qui se situe sur ces positions révolutionnaires. Comme structure littéraire, le réalisme pratiqué dans la recherche de la vérité et du typique, donc du général, s'accompagne d'une poésie de la vie, ouvrant des perspectives sur un avenir meilleur, qui tient du romantisme révolutionnaire.

Le lyrisme roumain de nos jours, sujet de longs débats entre poètes, critiques, idéologues et esthéticiens, accuse une floraison remarquable, aussi bien par l'ampleur des thèmes traités, sociaux, psychologiques ou philosophiques, que par la gamme enrichie de son expression artistique. Les jeunes se mettent à l'ecole des poètes déjà consacrés. On accorde une importance particulière à la méditation, au métier de l'écrivain, à son langage que l'on veut clair et accessible, à son expression qui doit s'inspirer de nos belles traditions folkloriques et de la philosophie populaire.

La vie théâtrale s'amplifie par la fondation de nombreaux théâtres d'Etat, par l'activité des théâtres d'amateurs et celle des maisons de la culture, conditions qui élargissent le public et l'écho des spectacles. La scène devient ainsi un moyen et un instrument actif d'éducation sociale et esthétique. Ici encore, on aura traversé nombre d'expériences dans la dramaturgie nationale. La comédie satirique, où « L'on se sépare du passé en riant », les pièces historiques dont on a abusé, et le théâtre concernant l'actualité immédiate, trop enclin à simplifier les conflits jusqu'à un schématisme conventionnel ; voilà qui ne suffisait pas pour présenter sur la scène le tableau complexe de la société présente. Cependant, nous pouvons affirmer que nous disposons aujourd'hui d'un répertoire original assez riche. Nos pièces classiques et les créations actuelles, jouées dans de bonnes conditions artistiques et techniques, peuvent offrir une image véridique de la vie et font entrevoir aux spectateurs la perspective lumineuse d'une société nouvelle. De nombreux spectacles avec des pièces du répertoire universel de tous les pays, assurent l'éventail large d'une vision humaniste, avec ses problèmes de conscience devant la société. La radio et la télévision roumaines ont leur mérite dans la mise du théâtre à la disposition du grand public.

Dans la critique littéraire, après une période de tâtonnements et d'expériences, nous tenons maintenant le fil conducteur. Il s'agit, cette fois, d'une critique totale. Esthétique, critique et histoire littéraire, littérature comparée, stylistique sont mises à contribution. Tout doit

fondre dans la compréhension, l'identification, l'analyse et le jugement du phénomène littéraire. Nous n'ignorons pas non plus les tendances de la « nouvelle critique », mais nous adaptons ses postulats à nos réalités sociales et littéraires. Ce que nous en retenons c'est la primauté de l'œuvre, étudiée dans sa totalité, fusion intime d'un contenu d'idées et d'une expression artistique, en un mot, le spécifique de son message. C'est le devoir de nos critiques, parmi lesquels on signale déjà une excellente équipe de jeunes, de dépister les talents réels et de les aider dans leur formation comme écrivains. Une éthique professionnelle rigoureuse et une exigence sûre doit les conduire dans leur charge lourde de responsabilité dans la société.

Depuis quelque temps, un groupe d'historiens littéraires et de comparatistes roumains, dirigés par Tudor Vianu et Al. Dima, se sont engagés dans des travaux destinés à situer nos auteurs et nos courants littéraires sur le plan de la littérature universelle, par leur contenu humaniste propre, par leur profondeur et par leur originalité artistique. Des écrivains comme M. Eminescu, I. Creangă, M. Sadoveanu, I. L. Caragiale, Tudor Arghezi, L. Blaga, L. Rebreanu et Z. Stancu atteignent certainement l'universalité littéraire. Ajoutons-y la contribution roumaine dans la littérature française par les œuvres de Tristan Tzara, B. Fondane, P. Istrati, la Comtesse de Noailles, la Princesse Bibesco, Mircea Eliade, Emile Cioran, Pius Servien, Matyla Ghyka et Eugène Ionesco. Les deux groupes d'écrivains cités illustrent la formule *universalisme et autochtonie*, par laquelle B. Munteano résume le spécifique de la culture roumaine, sa *constante dialectique*. Le volume *Literatura română în lume* (La Littérature roumaine au monde) de C. Crişan, et V. Crăciun (1969), avec une préface de Pierre de Boisdeffre, documente cet aspect comparatif du problème.

Le tableau des structures littéraires de la société roumaine au XXe siècle conduit à un certain nombre de considérations générales, du ressort de la sociologie littéraire. Le synchronisme le long de ces périodes entre nos écrivains et ceux de l'étranger n'a représenté qu'un stimulant pour nos auteurs, ramenés presque d'instinct aux traditions nationales, à l'esprit populaire et à cette « omenie », principe supérieur qui dépasse l'humanisme, concept plutôt savant, réservé à des clercs.

Dans chaque aspect littéraire de ces 70 ans, on peut découvrir un alliage de structures étrangères, en fait de méthodes romanesques, d'attitude lyrique, de technique dramatique ou poétique, enfin, de méthode critique, mais réduites à un dénominateur commun : l'esprit de mesure inscrit dans nos traditions de peuple durement éprouvé. Réservés ou résistants par rapport aux tendances occidentales qui individualisent les écrivains et les isolent dans l'abstraction ou dans l'hermétisme, nos auteurs préfèrent la solidarité avec le peuple. C'est ce qui explique la fortune limitée du symbolisme et du modernisme parmi nos écrivains, soucieux d'établir un accord entre le rêve et le réel, entre la vie authentique et le romanesque, entre la vie vécue et la fiction.

Par structures littéraires il nous faut entendre les systèmes de pensée, les courants littéraires et leurs idéologies, les genres et les espèces littéraires, les thèmes, les motifs et les personnages, les styles et les modes d'expression allant jusqu'aux éléments de la rhétorique et de la prosodie. A cet égard, la littérature roumaine de ce siècle a remodelé les systèmes étrangers sui-

vant les données psychologiques et sociales propres à notre peuple et a construit laborieusement, le long de son histoire agitée, des *spiritualités roumaines*, suivant le titre d'un livre de 1. Zamfirescu. Une théorie roumaine de la littérature, d'esprit marxiste, est en plein développement. Nous possédons maintenant une méthodologie propre de la littérature comparée, fondée justement sur le facteur récepteur, sur l'examen esthétique des œuvres analysées, sur les particularités nationales des courants littéraires, sur les parallélismes et sur le folklore comparé.

Les Roumains ont créé un roman paysan spécifique, celui de Rebreanu ; un roman historique baigné de poésie, celui de Sadoveanu ; un roman social propre à nos réalités, celui de Slavici ; une philosophie originale de la culture, appuyée sur la mythologie nationale et construite par L. Blaga ; une poésie de large souffle où la tradition de souche paysanne et la satire s'élèvent jusqu'à la pensée métaphysique : c'est l'œuvre de Arghezi ; le roman satirique de Călinescu ; une production folklorique qui ne cesse de nourrir de sa sève nos poètes ; une philosophie populaire, faite de compréhension, de tolérance, d'équité et d'ouverture sur tous les aspects relatifs à l'homme et à la nature, au cosmos même. Le cycle de poèmes *Cîntare omului* (Hymne à l'homme) de T. Arghezi exprime sur un ton simple et pathétique la grandeur de l'homme.

Le lien organique établi entre nos clercs, nos artistes et le village, comme réalité primordiale, berceau d'un art réputé, explique bien des retours à sa réalité humble. Le sociologue D. Gusti entreprend la méthode de la monographie du village et fonde à Bucarest Le Musée du Village. Brâncuși, au comble de sa gloire mondiale, revient à la sculpture en bois, métier traditionnel dans son village natal. P. Istrati, au terme d'une vie d'aventures, consacre toute son œuvre aux paysages nationaux. Enescu, vers la fin de sa carrière triomphante écrit le poème musical *Impressions d'enfance*. La Princesse Bibesco, romancière parisienne, évoque dans *Izvor, pays des saules*, la poésie des mythes populaires de son enfance. Notre *doïna* revient sous la plume de plusieurs poètes, animée par le *dor*, sentisentiment complexe spécifique aux Roumains.

En un mot, les structures littéraires de la société roumaine du XXe siècle attestent les dons réels de notre peuple à s'approprier les productions étrangères pour en édifier une littérature nationale spécifique et, par là même, universelle. La sociologie littéraire trouve dans cette large expérience un sujet riche de réflexions. La littérature comparée nous conduit à une philosophie de la culture, dominée aujourd'hui chez nous par l'humanisme socialiste.

L'ÉVOLUTION DU TYPE DE LA FABLE ÉSOPIQUE DANS LES LITTÉRATURES EUROPÉENNES*

I. C. CHIȚIMIA
Université de Bucarest

Le type magnifique de la fable ésopique, courte, avec une évidente tendance morale, mais sans une conclusion effective en ce sens, s'est cristallisé dans l'antiquité classique grecque. Ésope qui a dû être un excellent narrateur n'a probablement rien écrit lui-même, mais c'est en son nom qu'on a recueilli les fables circulant de son vivant ou après lui et qui présentent toutes la même structure dite ésopique. Le premier recueil, publié par Demètre de Phalère (vers 300 av.n.è.), a ouvert la longue série des reproductions, rédactions et versions dans une multitude des langues. Les siècles en changèrent bien la structure primaire ésopique, de même que la couleur intime du contenu, néanmoins on retourne souvent à la forme et au sens originaires. Par exemple, au Ier siècle de notre ère, Phèdre[1] imprime aux fables en vers latins une certaine teinte satirique, tandis que le poète Babrius du IIIe siècle exprime en d'excellents vers grecs l'idée sereine de la narration, le fait épique en soi[2], tout comme Avianus, très semblable à lui, le fera au IVe siècle en distiques latins[3].

Au moyen âge, époque des poèmes chevaleresques, la versification des fables ésopiques devient plus libre et plus large dans leurs versions anglaise ou française[4]. C'est dans ce climat littéraire médiéval, que furent écrits différents *Ysopets*, comme celui de Marie de France (vers 1170)[5] ou ceux du XIIIe et XIVe siècle, parmi lesquels on trouve le remarquable

---

* Les idées de cette communication sont développées et plus documentées dans notre travail *Aspects de la fable méditerranéenne ésopique dans les littératures européennes* du volume *Studii de literatură comparată și de sociologia literaturii* consacré au VIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Bordeaux, 31.VIII—5.IX.1970.

[1] Voir Phèdre, *Aesopi fabulae*, Autun, P. Pithoeus, 1596.

[2] Babrius, *Fables*, édition par Maurice Croiset, Paris, 1890 (texte grec et commentaires).

[3] Voir Phèdre, Avianus Denys-Caton, Publius Syrus, *Fables*, traduction en français par M. E. Pankouche, Paris, 1864.

[4] G. Paris, *La littérature française du moyen âge*, VIe édition, Paris, 1922, p. 127.

[5] Karl Warnke, *Die Fabeln der Marie de France*, Halle, 1898, (édition critique).

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 377—382, BUCUREȘTI, 1970

Ysopet de Lyon[6]. Ainsi, les fables dites d'Ésope changent visiblement leur structure.

Mais la fable ésopique subira encore plus de changements, sous la plume des écrivains, lors de son contact avec la forme développée et en prose des fables indiennes de la célèbre *Panchatantra* connue en Europe surtout par la version arabe *Kalila et Dimna*, effectuée, autour de l'an 750, par Abdallah Ibn al Moqaffa, œuvre qui au XIe siècle sera transposée en grec sous le nom de Στεφανίτης καὶ Ιχνηλάτης. Cette nouvelle version pénètre dans les littératures slaves du sud et dans l'ancienne littérature russe[7]. Une version latine, *Liber Kalilae et Dimnae, directorium vitae humanae*, réalisée au XIIIe siècle (entre 1263—1278) par Johannis de Capua, moyennant une version hébraïque[8], sera à son tour la source de beaucoup d'autres versions et adaptations occidentales : catalane, espagnole, allemande, anglaise, française, tchèque, etc.[9]. Imprégnée d'éléments folkloriques, elle ouvrira le goût pour la fable décorative, développée comme narration.

Au temps de la Renaissance cependant on retourne à la forme ésopique authentique, courte et en prose. On imprime de plus en plus avec le texte de base en regard : grec-latin[10] ou latin-langues nationales[11], ainsi que des traductions simples et adaptations locales. La découverte de l'imprimerie favorise la diffusion des fables ésopiques dans toute l'Europe, aussi bien Occidentale qu'Orientale. Voir, à cet égard, le texte latin publié à Ausbourg (1477—1478) par Steinhoevel[12], souche d'une série de traductions nationales, française (1483) par Jules de Machault, anglaise (1484) par Caxton (d'après le texte français), italienne (1485) par Francesco del Tuppo[13], tchèque (1484) par Jan Albin[14], espagnole, hollandaise, catalane, etc. [15]. Une autre rédaction, avec texte grec et latin, parue à Amsterdam en 1672[16], se trouve à la base d'une édition latino-russe, imprimée également

---

[6] Voir Ulysse Robert, *Fables inédites des XIIe, XIIIe et XIVe siècle*, 2 vol., Paris, 1825.

[7] Cf. L. O. Sjöberg, *Stephanites und Ichnilates, Überlieferungsgeschichte und Text*, dans « Studia graeca Upsaliensia », II, 1962, p. 151—244 ; I. S. Lurje, *Мировые сюжеты средневековой беллетристики в русской и южнославянских литературах*, dans *Литературные связи древних славян*, Leningrad, 1968, p. 20—26.

[8] Johannis de Capua, *Directorium vitae humanae alias Parabola antiquorum sapientum, version en latin de Kalilah et Dimnah*, édition par J. Derenbourg, Paris, 1887—1889.

[9] Ces transpositions sont signalées dans notre étude *Aspects de la fable méditerranéenne ésopique dans les littératures européennes* (citée plus haut), passim.

[10] On peut citer : Aesopus, *Vita et fabellae cum interpretatione latina*, Venise, Aldo Manuzio, 1505 (texte grec et latin) ; Aesopus, *Fabellae graece et latine*, Venise « Apus Francescum Rampsetum », 1561 etc. (autres éditions, citées dans notre étude : *Aspects de la fable ésopique...*, passim).

[11] Voir surtout Aesopus, *Vita et fabulae latine et italice* per Franc. De Tuppo, Naples, 1485 (nouvelle édition modernisée par Carlo De Frede, 1969).

[12] Steinhoevel ajoute à son texte celui de l'humaniste Rinuccio d'Arezzo (« Rimicius »), *Aesopi vita*.

[13] Voir plus haut, note 11.

[14] Cf. Antonin Truhlař, *Jana Albina Ezopovy Fabule a Brantovy rozprávky*, Prague, 1901 (Sébastien Brant est un autre traducteur tchèque des fables ésopiques).

[15] A côté de l'édition d'Ausbourg et ses traductions on peut citer encore celles d'Ulm (1476), de Bâle (1490), de Venise (1492, 1495, 1499), de Milan (1497 et 1498), d'Anvers (1533), etc.

[16] *Fabulae Aesopi graece et latine*, Amsterdam, 1672.

à Amsterdam, en 1700[17]. Des traductions russes, roumaines ou celles des littératures slaves du sud, ont été effectuées souvent à partir du texte grec.

Ainsi donc, en commençant avec le XVIe siècle, les textes ayant trait à la fable ésopique et à la fable, en général très variés, comme structure et étendue du contenu, permettent d'écrire des fables courtes, d'après le type ésopique ou des fables développées surtout pour le plaisir de la narration, du décor narratif.

Aussi n'est-ce pas l'œuvre du hasard que, avec de tels matériaux à leur disposition, les écrivains écrivent selon différents modèles. Ainsi un écrivain polonais comme Biernat de Lublin, qui s'était servi de Steinhoevel et qui connaissait également le livre oriental *Kalila et Dimna*, compose de petits poèmes décoratifs, dans une manière qui sera plus tard celle de la Fontaine[18], publiés dans son *Ezop* à Cracovie, en 1522[19]. Le thème de « La cigale et la fourmi » deviendra chez lui *Kto lecie proznuje zimie poczuje* (Qui paresse pendant l'été souffre en hiver), le thème «du loup et de l'agneau » aura pour correspondant *Zły dobrego uczyni winnego* (Le mauvais trouve coupable l'homme hônnete), et « le renard et la cigogne », *Ile chytrców, tyle medrców* (Autant de malins, autant de sages)[20], etc. Comme titre, de même que dans le texte, notre auteur utilise surtout des proverbes et c'est ainsi qu'il aura introduit dans son *Ezop* presque 200 proverbes polonais, tout comme se trouvent les aphorismes dans *Kalila et Dimna*, ce qu'on n'a pas observé.

La Fontaine d'ailleurs procèdera de façon similaire, en s'éloignant de la structure ésopique, surtout dans le second recueil de ses fables de 1678. Il connaissait lui aussi *Kalila et Dimna*, de Pilpay[21] (« j'en dois la plus grande partie des sujets à Pilpay », dit-il dans l'Avertissement) ainsi que tous les recueils ésopiques qui avaient été réunis de son temps dans une *Mythologie ésopique* par Isaac Nicolas Nevelet[22]. Dans ses fables-poèmes telles que *Les Animaux malades de la peste*, *Les deux Pigeons*, *L'Homme et la Couleuvre*, *Le Berger et le Roi*, etc., La Fontaine utilise un style narratif populaire, à l'expression naïve souvent, mais imagée, en vers simples et libres (rejetant la « distinction » préconisée par la Pléiade) et où tour à tour l'art folklorique se mêle d'ironie, d'humour, de drame.

Mais on n'abandonne pas pour autant Ésope. En effet, au siècle des lumières, il sera repris par Lessing (*Die Fabel muss so kurz sein als möglich*), qui conserve le genre de la fable, courte, évitant les « ornements » narratifs inutiles. Parmi ses chefs-d'œuvres il convient de citer *Der Rabe un der Fuchs*, où à la différence du modèle français, il n'est plus question

---

[17] *Притчи Эсоповы на Латинском и русском языке*, traduction par Elias Kopievski, Amsterdam, typographie Ivan Andreev Tesing , 1700 ; la version russe sera plus tard la source d'une version roumaine.

[18] On n'a pas remarqué cette chose-là.

[19] Biernat z Lublina, *Ezop*, Cracovie, 1522.

[20] Voir Biernat z Lublina, *Wybór pism*, édition par J. Ziomek, Wrocław, 1954, p. 136, 139, 150.

[21] Voir *Le Livre des lumières ou la Conduite des rois, composé par le sage Pilpay, indien*, traduit en français par David Sahid d'Ispahan, Paris, 1644.

[22] Isaac Nicolas Nevelet, *Mythologia Aesopica*, Heidelberg, 1610, 678 p. (nouvelle édition, 1660).

de fromage pour le Corbeau, mais d'un morceau de viande empoisonnée qui tuera le renard.

Avec La Fontaine et Lessing, la fable cultivée suivra deux directions nouvelles : l'une, avec un riche décor narratif, prétexte pour un court enseignement moral final, l'autre, une brève narration qui ne fait que suggérer une idée morale. Mais, en même temps, les climats différents des courants littéraires agissent et marquent de leur empreinte le contenu des fables. C'est ainsi qu'elles seront ironiques ou satiriques au temps du classicisme ou bien avec des ondes de tristesse, de mélancolie, sous l'influence du sentimentalisme. Telles sont les courtes *Bajki* (fables)[23] à l'accent mélancolique de l'écrivain polonais Ygnacy Krasicki :

— Pourquoi te plains-tu ?, demande au vieux le jeune tarin,
Tu as des meilleures conditions dans la cage que dans le champ.
— Tu y est né, dit le vieux, je te pardonne ;
Moi j'étais libre, maintenant en cage, c'est de quoi je me plains[24].

De tels accents se retrouvent aussi dans les fables des écrivains russes Ivan Dmitriev, Basil Pouchkine, Basil Joukovski, etc.

Un autre écrivain, Pierre Wiazemski, écrivit aussi des fables courtes, « épigrammatiques », à la manière de Krasicki ; en même temps il transpose quelques fables de celui-ci en russe [25], si bien que les spécialistes les considèrent encore comme étant les siennes [26]. Par ailleurs, le contemporain de Krasicki, Stanislas Trembecki, en continuant la tradition de Biernat de Lublin, réalise de belles fables où les éléments folkloriques forment un excellent décor narratif, en fait de véritables chefs-d'œuvres : *Wilk i baranek* (Le Loup et l'Agneau), *Koń i wilk* (Le Cheval et le Loup), *Pani i dziewki* (La Vieille et les Filles), *Lis kusy* (Le Renard sans queue)[27].

Il est de même de l'écrivain russe Ivan Krylov qui, en procédant de la même manière dans ses remarquables fables, continue le type narratif développé de la tradition orientale du recueil *Stephanites et Ihnilates*, qui avait pénétré dans la littérature russe.

Dans la littérature roumaine Grégoire Alexandrescu suivra à la fois la tradition ésopique et le type de la fable orientale comme l'indique parfois le titre même : *Dervișul și fata* (Le « Derviche » et la jeune fille).

Cette manière se retrouve également chez le grand écrivain russe Léon Tolstoi, qui, bien que presque inconnu comme fabuliste, n'en a pas moins créé de jolies fables en prose et en style ésopique, telles *Осел и Лошадь* (L'Âne et le Cheval), *Волк и Старуха* (Le Loup et la Vieille), *Волк и Лисица* (Le Loup et le Renard), etc., et de

---

[23] Ig. Krasicki, *Bajki* ..., Varsovie, 1779.

[24] Voir la fable *Ptaszki w klatce* (Oiseaux en cage), dans Ig. Krasicki, *Pisma wybrane*, sous la rédaction de T. Mikulski, Varsovie, 1954, t. I, p. 134 ; la fable entière est formée d'un quatrain.

[25] À côté des fables déjà indiquées, comme traduites, d'après Krasicki : *Pan i pies* ; *Ptaszki w klatce* ; *Pastuch i owca*, cf. V. Černobajev, *Ignacy Krasicki w literaturze rosyjskiej*, « Pamiętnik Literacki », XXXIII, 1936, n° 1, p. 54 ss. et E. M. Dvoicenko Markowa, *Красицкий в ранних русских переводах и подражаниях*, dans *Польско-русские литературные связи*, Moscou, 1970, s. 112) ; il faut leur ajouter aussi *Dwa psy* : *Два собаки* ; *Potok i rzeka* : *Поток и река*.

[26] Voir N. Stepanov, *Басни Крылова*, Moscou, 1969, p. 70.

[27] Voir S. Trembeki, *Pisma wszystkie*, édition par Jan Kott, Varsovie, 1953, t. I. p. 7 ss.

tout aussi belles, en suivant la structure, la dimension et la couleur orientales du lexique spécifique de *Kalila et Dimna* : *Шакалы и Слон* (Les Chacals et l'Eléphant), *Старый дед и внучек* (Le Grand-père et le Neveu), *Еж и Заяц* (Le Hérisson et le Lièvre), *Царь и Сокол* (L'Empereur et le Faucon), etc.[28].

Les thèmes de la fable seront repris en grand nombre presque par tous les fabulistes, mais chacun d'eux y mettra dans son œuvre une teinte locale caractéristique du substrat culturel et littéraire national. Et il n'est pas question d'une simple imitation, car on se permet, même dans les traductions, de transformer radicalement l'original. C'est ainsi qu'en traduisant La Fontaine, le poète roumain T. Arghezi est arrivé à une œuvre tout à fait personnelle (du moins dans quelques-unes des fables) par l'expression ou par la nouveauté de l'idée. En effet, dans la fable *Broasca și vaca* (La Grenouille et la Vache, qui correspond à *La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf*), Arghezi réalise un poème en 82 vers par rapport aux 14 de l'original[29]. Et dans beaucoup d'autres de ses fables, le trait original de la forme et du contenu est à ce point accusé, que l'on pourrait dire que La Fontaine ne représente plus que la source d'inspiration.

Mais souvent c'est l'idée traditionnelle de la fable qui en est changée, comme nous l'avons dit plus haut à propos de Lessing dans *Der Rabe und der Fuchs* ; la critique du fond apparaît par exemple dans *Émile* où J. J. Rousseau considérait quelques-unes des fables de La Fontaine comme immorales et de ce fait pouvoir pervertir l'âme de l'enfant. Il arrive même que le thème soit complètement renversé comme dans *Balada unui greier mic* (Ballade d'un petit grillon), en l'occurrence le correspondant de la cigale française, où la fourmi, toujours admirée et appréciée pour sa vertu de prévoyance et de dilligence, encourt un blâme, si grave, que finalement la fable apparaît comme une admirable élégie du grillon :

— Cri-cri-cri,
Automne gris,
Je n'en pensais pas que tu vienne
Avant Noël,
Car je pensais ramasser
Un peu de grain,
Pour ne pas avoir à emprunter
A la fourmi, ma voisine,
Car elle ne m'en donne jamais,
Bien qu'elle dise à tout le monde
Que je lui en demande souvent ...
Maintenant,
Dit-il d'une voix éteinte,
En levant sa petite patte

[28] L. N. Tolstoi, *Собрание сочинений*, t. X, Moscou, 1953, p. 23, 29, 90 ; 61, 65, 85.
[29] T. Arghezi, *Scrieri*, t. X. Bucarest, 1964, p. 47.

Maintenant c'est bien fini ...
Cri-cri-cri
Automne gris,
Que je suis triste et petit ![30]

T. Arghezi de même, en suivant les brisées de Topîrceanu auquel il emprunte d'ailleurs certaines formes d'expression, traduira lui aussi cette fable, en 68 vers au lieu des 22 de l'original, et sera encore plus sévère pour la fourmi [31].

Il nous faut conclure que c'est la rencontre de la fable ésopique, largement répandue en Europe et de la fable de provenance orientale qui a préparé le terrain pour les deux lignes structurales de la fable cultivée, courte ou développée, formes qui lui ont permis d'atteindre des valeurs artistiques incontestables. En même temps, il convient de souligner que les études de littérature comparée ont à cet égard besoin de recherches effectuées à des niveaux différents afin de bien saisir et définir le résultat littéraire du niveau le plus élevé.

[30] G. Topîrceanu, *Versuri și proză*, édition par Al. Săndulescu, Bucarest, 1959, p. 34—35.
[31] T. Arghezi, *op. cit.*, . 78.

L'ŒUVRE LITTÉRAIRE EN TANT QUE RELATION SOCIALE

MIHAI NOVICOV
Université de Bucarest

L'intérêt contemporain pour la sociologie littéraire, selon nous, pourrait s'expliquer de deux manières principales, d'une part, par l'amplification et la diversification des études sociologiques en général [1] et, d'autre part, du fait que la critique soi-disant estéthique se trouvait dans l'impossibilité de limiter l'analyse des œuvres littéraires à la mise en évidence des significations artistiques autonomes en dehors de toutes références aux multiples contingences entre la création et la société dans laquelle et pour laquelle celle-ci a été engendrée. De ce point de vue il nous semble qu'on peut aussi considérer comme signifiante l'évolution du structuralisme. Après avoir épuisé les nombreuses tendances à fonder l'analyse structurelle des œuvres littéraires sur les acquisitions du structuralisme linguistique ou sur les résultats obtenus par l'interprétation mathématique des données stylistiques accumulées par des méthodes statistiques, récemment une certaine ampleur ont enregistré des tentatives ayant comme but de définir le structuralisme littéraire par l'intermédiaire des modèles extraits, d'une façon ou de l'autre, de l'évolution de la société humaine. Les confrontations avec les mythes et le structuralisme génétique représentent deux des directions que nous connaissons le mieux.

En ce qui nous concerne, ne rejetant aucune des méthodes déjà expérimentées pour l'étude de l'existence sociale de la littérature artistique, nous voulons proposer seulement quelques nouveaux points de départ. La proposition principale sur laquelle nous nous appuyons et que nous avons essayé d'argumenter à l'occasion d'une autre communication [2] c'est qu'une œuvre littéraire en tant qu'existence objective constitue une *relation sociale*. Sans nous répéter, rappelons seulement que nous avons

[1] Sur cet aspect nous avons eu la possibilité de nous former une image assez étendue aussi par l'intermédiaire de l'ouvrage collectif *Sociologie générale — problèmes, branches, directions* paru à Bucarest en 1970, sous la direction du professeur Miron Constantinescu.

[2] *L'étude de la littérature en tant que série de faits spéciaux* dans *La méthodologie de l'histoire et critique littéraire*, Bucarest, 1969, p. 147—153.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 383—388, BUCUREȘTI, 1970

déjà précisé notre position, d'une part, en rejetant les propositions de définir cette existence comme une superposition des couches (Ingarden, Wellek et Warren, etc. a.), et, d'autre part, en repoussant l'idée selon laquelle une œuvre littéraire n'existerait pas, objectivement, et qu'elle est inventée chaque fois par le lecteur. A nos arguments précédents nous n'ajouterons qu'un seul. Il y a eu et il y a encore en sociologie des conceptions selon lesquelles les « faits sociaux » sont « des actions et des réactions d'une conscience sur une autre », qu'ils sont, au fond des faits psychologiques [3], conceptions que nous ne saurions accepter, parce que dans la perspective du matérialisme historique « les faits sociaux sont des éléments des moments, des aspects de la vie sociale, qui font partie du tissu de cette réalité ». L'argument est applicable aussi dans notre cas. Une œuvre littéraire en tant que relation sociale se définit sans doute comme l'action d'une conscience (celle de l'auteur) sur une autre (celle du lecteur). Mais dans chaque cas particulier cette action existe seulement dans la mesure où elle est comparable avec des autres et peut être intégrée dans leur système. Ceci est donc encore une raison de persister dans notre définition selon laquelle une œuvre littéraire comme mode d'existence objective est « le lieu géométrique de toutes les réceptions, variables à l'infini »[4].

Mais dans quelle mesure une telle existence peut-elle être l'objet des recherches ? Nous proposons une méthode analogue, à certains égards, à celle que l'on applique dans les recherches folkloriques, surtout quand il s'agit de narrations populaires [5]. Nous avons déjà effectué une première expérience dans ce domaine que nous avons communiquée au Ve Congrès de la Société internationale pour l'investigation des contes populaires [6]. En abordant surtout le problème de l'authenticité des textes des contes, nous avons comparé 13 variantes d'un même conte très répandu, et nous avons constaté que si la structure du sujet demeure relativement constante [7], le texte en tant que fait de langue différait beaucoup, même quand l'enregistrement avait été fait au même village et presque simultanément [8]. Puisque nous avons comme but d'engager des recherches suivant

[3] Cf. Miron Constantinescu, *Les faits, les phénomènes et les relations sociales*, le volume cité, p. 7.

[4] *op. cit.*, p. 151.

[5] Ce que nous proposons n'est toutefois pas totalement inédit. De moins c'est de cette façon que nous avons interprété une observation de Rolland Barthes faite au cours de colloque de Bruxelles en 1964, où, parlant de la « forme diégétique commune à des arts différents », il a mentionné « que l'on commence aujourd'hui à analyser selon des méthodes nouvelles inspirées de *Propp* » (*Littérature et Société*, Problèmes de méthodologie en sociologie de la littérature, Bruxelles, 1967, p. 31).

[6] *La stéréotypie et l'invention dans le conte populaire*, Bucarest, août 1969.

[7] Pour la comparaison des structures du sujet on a employé une méthode d'évaluation mathématique. En utilisant deux procédés distincts on a atribué (évidemment d'une façon conventionnelle) des valeurs établies pour la présence de chaque épisode et de chaque motif (prenant comme terme de comparaison le modèle complet). Ainsi, on a obtenu des valeurs numériques pour chaque variante. Le rapport entre chacun de ces chiffres et la moyenne arithmétique des 13 valeurs a été défini par nous comme « coefficient de stabilité » de la variante respective. On a constaté ensuite que celui-ci s'éloigne de l'autre avec $\pm$ 0,33, selon le premier procédé, et avec $\pm$ 0,5 selon le second.

[8] En comparant deux de ces variantes, phrases par phrases, et en dénommant *phrases permutables* celles qui pourraient être remplacées l'une par l'autre, sans que la compréhension du texte soit altérée, on a constaté que dans l'absence complète des phrases identiques, les phrases permutables représentent 30,5 % dans le premier cas et 23,7 % dans le second.

des procédés statistiques à propos d'une œuvre appartenant à la littérature écrite, nous avons essayé d'obtenir expérimentalement une situation en quelque mesure analogue [9]. Nous avons choisi comme sujets d'expérience des élèves, d'une part, parce que l'école, par son cadre même, nous offrait un milieu propice aux expériences et, d'autre part, parce que les élèves sont assez habitués à reconstituer des choses connues. L'expérience a été effectuée par un groupe de chercheurs de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire, « George Călinescu » de Bucarest [10], avec le concours de l'Institut de Sciences pédagogiques[11] et du Ministère de l'Instruction Publique [12]. En fait, nous avons sollicité à un nombre de 315 élèves, des classes de X^e^ et de XIIe, de reproduire par écrit, pendant une heure, le sujet de la nouvelle *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi [13]. Nous avons choisi cette nouvelle parce que c'est une œuvre classique, par son thème aussi bien que par sa structure, et aussi parce que nous pouvions être presque sûrs qu'aucun des élèves ne l'avait oubliée (elle figure sur la liste des lectures extrascolaires recommandées aux élèves du 2e cycle et dans le programme de la classe de IXe, où elle est étudiée), mais aussi parce que sa composition est susceptible d'être divisée en « épisodes » et « motifs »[14] d'une façon presque analogue à l'encadrement en schéma des narrations populaires.

Les résultats obtenus pourraient être systématisés de la manière suivante :

1. L'expérience n'a pas échoué dans l'ensemble parce que dans la plupart des cas les élèves ont réussi, ainsi qu'on leur avait demandé, de s'abstenir de toute attitude appréciative ou analytique et ils se sont efforcés de *raconter* seulement le sujet, c'est-à-dire de faire pratiquement la même chose que les colporteurs des contes. Les exceptions ont été peu nombreuses.

---

[9] Malgré la manière différente d'aborder le problème, les limites des recherches préconisées par le professeur Robert Escarpit ont été respectées ; c'est-à-dire, nous nous sommes proposé d'extraire seulement les conclusions des données recueillies, faisant abstraction de tout élément d'interprétation et d'appréciation, extérieur à l'expérience entreprise.

[10] Ont travaillé sous la direction de l'auteur de cette communication les chercheurs Mihai Costinescu, Dorina Grăsoiu, Mihai Moraru, Eugenia Popeangă, Despina Tomescu et Ana Maria Topală.

[11] Les suggestions du prof. Dumitru Muster, le secrétaire scientifique de l'Institut nous ont été d'une réelle utilité pour la constitution de l'équipe d'expérimentation (Voir aussi : Dumitru Muster, *L'équipe d'expérimentation (échantillon). La séléction et la dimension*, « Revue de Pédagogie », n°s 7—8, 1959, p. 138—142.

[12] Le Ministère de l'Instruction Publique nous a proposé les classes des professeurs Graţiela Ştefan du lycée « I. L. Caragiale », Vl. Dogaru du lycée « Mihai Eminescu », M. Constantinescu du lycée « Mihai Viteazu » et Nicolae Nicolae du lycée « Emil Racoviţă » auxquels nous remercions encore une fois, par cette voie.

[13] Nous n'avons pas eu la possibilité de consulter des études fondées sur des recherches semblables. Toutefois, signalons le volume : A. Toporov : *Les paysans à propos de littérature*, 3e édition, Moscou, 1966. Mais on n'y trouve pas de relations sur les sujets des œuvres littéraires rassemblées, systématisées et commentées, car il ne présente que les opinions des lecteurs, ce qui le rattache à une sphère de préoccupations tout à fait différentes.

[14] Nous avons adopté ce terme seulement pour nous maintenir dans le cadre conventionnel de l'analogie proposée. En fait, il serait plus correct de parler de « chapitres » et « d'épisodes ». Le schéma de la nouvelle a été élaboré selon les 4 chapitres fixés par l'auteur, en les divisant ensuite en épisodes que nous avons, à leur tour, dénommés faute de mieux « motifs » (voir les raisons indiquées). Le chapitre (épisode) I a été divisé en 5 motifs, le IIe en 7, le IIIe en 12 et le IVe en 9. C'est dire donc que toute la narration a été divisée en 33 « motifs » (épisodes).

Certains élèves, évidemment parmi les plus faibles, n'ont rien écrit, prétendant ne se souvenir plus de rien. D'autres ont adopté une attitude hostile à l'expérience même, en résumant le sujet d'une manière burlesque. Il nous faut préciser que chez ceux-ci il nous a semblé entrevoir les signes d'un réel talent littéraire. Mais pour le moment l'analyse de la valeur des exceptions ne nous intéressait pas. En somme ce qui est essentiel c'est que nous n'avons dû éliminer que 10 ouvrages. Le reste (305) a pu être interprété avec les méthodes statistiques préconisées.

2. Les conclusions ont démontré d'abord que les distances entre les différentes variantes sont beaucoup plus grandes qu'au cas des variantes folkloriques. Même si l'on tient compte du fait que les conditions de l'expérience n'ont pas été exactement identiques dans tous les lycées (à l'un des lycées par exemple les élèves n'ont eu à leur disposition que 30 minutes au lieu d'une heure), ainsi que de l'inévitable dose de subjectivisme dans l'appréciation quantitative de la « présence » des divers épisodes et motifs, il nous faut néanmoins considérer comme suggestif le résultat selon lequel le coefficient de stabilité a varié (dans tous les quatre lycées), non pas entre 0,6 et 1,4, comme au cas de la comparaison des variantes des contes, mais bien entre 0,46 et 1,89 au lycée, avec les résultats les plus « uniformes » entre 0,15 et 2,58 à l'autre extrémité.

3. Certaines régularités ont pu être cependant établies, à savoir :

— Certains motifs (peu nombreux) n'ont été que rarement omis et ils ont été relatés de la façon la plus complète. Dans presque tous les cas ce sont les motifs clés des épisodes. C'est ainsi que le motif III f. qui représente le point culminant du conflit, n'a été omis que dans 21 sur 305 épreuves.

— Par contre, les motifs décoratifs, d'atmosphère, ainsi que le plupart des motifs expositifs, de même que les motivations psychologiques du final ont été omis dans la grande majorité et les dialogues réduits à leur ossature schématique, en fait à de simples échanges des communications (presque de la même façon que dans les narrations orales).

— Les poids relatifs des quatre épisodes peuvent aussi être considérés comme significatifs. On a calculé, sur la base du système de notation adopté, ce qu'on a dénommé « la densité des épisodes », en constatant que dans les 4 matrices [15] l'ordre des épisodes en fonction de leur densité est le même : le plus dense étant toujours le IIIe (qui est aussi le plus dramatique) suivi du IVe (le dénouement) ; et ensuite du Ier. Le IIe occupe dans toutes les quatre matrices la dernière place et encore à une distance considérable des autres. C'est un épisode plus statique, qui pratiquement se résume à un seul dialogue. Il contient bien aussi quelques descriptions, ainsi qu'une rétrospective, mais de règle, elles ont été omises.

4. Il résulte, donc, que l'existence objective d'une œuvre littéraire, telle qu'elle peut être déduite de la confrontation d'un nombre appréciable de réceptions individuelles, est très semblable à l'existence objective des narrations folkloriques : elle peut être représentée d'une façon proche des schémas des archétypes dans les catalogues des contes.

---

[15] Nous avons élaboré des matrices séparées pour chaque lycée, justement parce que les conditions d'expérience n'ont pas été rigoureusement pareilles.

5. Si l'on accepte notre hypothèse [16], selon laquelle la réception d'une œuvre littéraire a au moins trois « faces » différentes, puisque chaque œuvre littéraire peut être réceptionnée :

a) en tant que message verbal; b) du point de vue esthétique; c) comme un acte de création, comme une attitude, donc comme une manifestation idéologique, alors, l'expérience que nous avons effectuée nous offre la possibilité d'avancer quelques hypothèses complémentaires;

a. Il ne reste que très peu du texte proprement dit de l'œuvre. Dans notre cas un nombre considérable d'élèves ont retenu les épigraphes mis par l'auteur au commencement de chaque chapitre. Ils sont extraits des dialogues et représentent, en fait, l'expression lapidaire de l'essence thématique des chapitres. Il faut ajouter aussi que chez Negruzzi ces épigraphes ont un caractère aphoristique très souligné; leur circulation verbale, indépendamment de l'œuvre, est aujourd'hui assez générale et, la plupart sont en train de devenir, sinon des proverbes, du moins des dictons. Ce qui nous donne le droit d'affirmer que dans le cadre de notre expérience ils ont eu un rôle analogue à celui que les formules-types et les clichées jouent dans les narrations populaires. Hors de ces épigraphes on a retenu encore quelques expressions aphoristiques, par exemple la réponse que le héros principal, le prince Alexandre Lăpușneanul donne à son conseiller Moțoc, quand celui-ci lui propose de tirer sur la foule, sous prétexte que tous ces misérables révoltés ne sont que des sots. « Ils sont sots, mais il sont nombreux », répond le prince. Les phrases aphoristiques retenues ont été pour la plupart des cas si laconiques qu'on ne pouvait plus les réduire. Quant au reste, tout ce qu'on rappelle d'habitude le style de l'auteur a disparu.

b) En tant que réalité esthétique, la nouvelle a été réduite pratiquement à son sujet, schématisé, presque à sa « fable » si l'on adopte la terminologie utilisée par Chklovski dans *La Théorie de la prose*. En effet, tous les paragraphes descriptifs, les vêtements, les intérieurs, etc. ont été oubliés. En échange, certains détails ont été retenus avec une précision surprenante, par exemple, la présence, à dessein discrète, au commencement de deux personnages auxquels l'auteur prépare un rôle décisif à la fin, cela surtout parce que sans ce détail l'action dans la nouvelle n'aurait pu toucher son but et prendre fin. Il résulte donc qu'on a gardé de l'auteur, à titre préférentiel, l'art de la composition, l'organisation graduelle, la motivation causale, en d'autres termes l'art avec lequel il dirige l'action, en partant des prémisses comprises dans l'épigraphe, en passant par les conflits sanglants du moment culminant, jusqu'au final tragique. Quand à la phrase lyrique concernant le tombeau d'Alexandre Lăpușneanul, phrase avec laquelle se termine le texte de la nouvelle, elle n'a été retenue par aucun des nos « conteurs » improvisés.

c) Comme attitude, « nos conteurs » se rangent unanimement du côté de l'auteur, amplifiant même les sympathies et les antipathies que l'écrivain classique et réaliste s'était efforcé prudemment de maîtriser. Comme on le sait, en lignes générales, le sujet *d'Alexandru Lăpușneanul* est extrait d'une ancienne chronique de Grigore Ureche et reconstitue

[16] Formulée dans l'essai qu'on a cité : *L'étude de la littérature en tant que série de faits spécifiques.*

un épisode de l'époque de la lutte pour le pouvoir entre le prince et les boyards, où les sympathies de Grigore Ureche vont nettement du côté de ces derniers. Encore que plus discret, Negruzzi incline lui aussi dans le même sens. Mais de règle nos « conteurs » tombent dans le piège, la couleur locale et historique disparaissant en fait presque complètement. Le conflit devient mélodramatique prenant des dimensions générales humaines. Au premier plan il y a l'affrontement de la tyranie et des forces antityraniques tout comme, dans les narrations populaires, la lutte des forces du mal (groupées autour du personnage principal) et des forces du bien, ayant en centre la figure angélique de l'épouse du prince cruel. Le vice est puni et la vertu triomphe. Il est intéressant de noter que les éléments de la nouvelle, qui permettent dans une certaine mesure une autre interprétation et qui suggèrent pourquoi et comment le prince, si cruel avec les boyards, était-il obligé de s'assurer le soutien du peuple, n'ont été relevés et même amplifiés que par les élèves de la XIIe classe, c'est-à-dire par ceux qui (peu nombreux)[17] venaient d'étudier l'époque de l'action, il y a quelques mois, au cours de leurs leçons d'histoire, alternant en conséquence leur vision avec des éléments de culture extralittéraire.

Sans nous faire trop d'illusions sur le résultat, puisque l'on sait très bien qu'il est tout à fait hasardé de tirer des conclusions d'une seule expérience et encore si modeste comme la nôtre, nous croyons toutefois pouvoir admettre, du moins à titre provisoire, que l'étude de l'existence objective des œuvres offre une base objective aux tentatives de comparaison de divers éléments constitutifs de la structure. Les éliminations qui interviennent au cours d'une expérience comme la nôtre pourraient suggérer l'opportunité d'une telle opération, essentielle pour chaque analyse littéraire, aboutissant à la séparation de tout ce qui tient du fond général commun de la littérature, de ce qui relève de l'apport personnel de l'auteur. En même temps, par l'amplification des expériences on pourrait, peut-être, dépister les lois qui gouvernent le processus d'enrichissement successif du fond général, par l'incorporation de certains aspects primitivement particuliers.

Mais pour aborder de tels problèmes il nous faudrait disposer d'un nombre beaucoup plus grand d'expériences.

[17] Nous avons évité, de règle, d'impliquer dans notre expérience les élèves de la classe XIIe, puisque ces derniers s'approchant de la fin de leurs études, événement capital dans leur vie, auraient mal goûté une expérience qu'ils ne pouvaient apprécier autrement que comme gratuite. Toutefois, dans l'un des lycées, par un malentendu, on a sollicité également les élèves de la XIIe classe ; malentendu qui, à peu près comme toujours, n'a pas manqué de nous fournir de données intéressantes.

CONTRIBUTION À UNE SOCIOLOGIE DE L'« INFLUENCE » EN LITTÉRATURE COMPARÉE

PAUL CORNEA
Université de Bucarest

D'une manière schématique on peut à la rigueur admettre, tel que le proposait autrefois Paul van Tieghem, que l'« influence » est un transfert littéraire accompli entre deux frontières linguistiques, une relation de type :

Influence = émetteur → intermédiaire → récepteur

La littérature comparée étudie cette relation de quatre points de vue : elle se demande quelle est la cause de l'« influence », qu'est-ce qu'elle transmet, par quels moyens, avec quelle rentabilité. Evidemment, parmi ces points il y en a qui se partagent la faveur des spécialistes, occasionnant des travaux qui se dénombrent par milliers ; au contraire, il y en a d'autres très négligés, puisque probablement étant plus ardus et promettant moins. A la première catégorie appartiennent les nombreuses études qui poursuivent l'*expansion* des « influences » (« fortune » des thèmes ou auteurs ou œuvres, etc.) et les *véhicules* dont ces « influences » se servent. A la deuxième — les études beaucoup plus rares qui envisagent le *pourquoi* des « influences » et leurs *résultats* effectifs sur le plan créateur.

Voyons d'abord la première catégorie. On tombera d'accord — au moins nous le supposons — que beaucoup de travaux actuels dédiés aux « fortunes » et aux « intermédiaires », sinon la plupart, pèchent par excès descriptif. Avec l'exigence universitaire d'exhaustivité et l'accroissement vertigineux de la bibliographie ce défaut devient de plus en plus sensible : on dresse des répertoires interminables et on se perd dans le fatras érudit des énumérations.

D'autre part, si on veut bien regarder les choses de près, il ressort que même les meilleures études — disons « les classiques » du genre — s'occupent habituellement de « succès » plutôt que d'« influences ». Elles mettent en lumière la vogue, l'audience dont jouit Rousseau en Angleterre ou Schiller en France, en esquissant le tableau des traductions, imitations, etc., ainsi que des avis critiques explicitement formulés. La méthode est donc de conclure du *trajet extérieur* d'une influence sur sa

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 389–394, BUCUREȘTI, 1970.

capacité procréatrice. Mais entre les deux termes il n'y a ni relation nécessaire ni suffisante. Elle n'est pas nécessaire puisque dans un procès créateur un facteur extrinsèque (n'importe lequel, donc aussi l'« influence ») constitue seulement l'*occasion* de l'œuvre, rarement sa *cause*. La relation n'est suffisante non plus, attendu que l'œuvre ne résulte jamais d'*une* seule cause agissante, mais d'un enchevêtrement d'innombrables éléments génératifs, de natures diverses et de poids inégaux. Ces éléments forment un véritable *champ d'incitation intellectuelle* autour de l'individu créateur, en totalisant ses chances de contact, sporadique ou durable, avec les valeurs spirituelles du milieu environnant. Il n'est donc pas légitime de détacher une « influence » de son *contexte* vital, de l'asseoir sous microscope et de l'étudier comme si elle seule existait. On arrive ainsi à « gonfler » le rôle de l'« émetteur » et à falsifier fondamentalement l'image de la « réception ».

En général, bien loin de nous montrer comment une œuvre détermine une autre par un dégagement d'énergie créatrice, les études d'*expansion* ou d'*intermédiaires* font ressortir les *chances* de l'« influence », c'est-à-dire, nous bornent au domaine du possible et de l'aléatoire. Nous apprenons quelle « quantité d'informations » (traductions, adaptations, mentions critiques, etc.) possède-t-on sur un auteur étranger ou un livre ou un thème, sans pour autant nous clarifier sur ce que vaut réellement l'« influence » — « ce mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre en engendre une autre », tel que la définissent Cl. Pichois et A. Rousseau dans leur excellent manuel de *Littérature comparée*, récemment paru.

Si la situation est vraiment pareille, on se demande en vertu de quel principe ou en raison de quel préjugé on continue à manier des mots là où les chiffres seraient pleinement concluants et pourquoi on appelle aux lumières de la psychologie traditionnelle alors que la sociologie semble mieux équipée et plus appropriée à ce genre d'études. Pour mettre en évidence le succès d'une renommée littéraire y a-t-il en effet un moyen plus efficace que l'étude systématique de la *diffusion*, réalisée selon les méthodes de l'analyse statistique moderne et avec les correctifs d'une perspective sociologique ouverte ?

Bien sûr, on ne va pas confondre les *tendances du marché* avec les « influences » ; mais celles-là se rencontrent avec celles-ci ; quelquefois, elles les suscitent, par émulation ou polémique, par doublement ou écart ; et de toute façon, elles s'insinuent dans le *champ d'incitation intellectuelle* du créateur, donc elles entrent dans l'équation qui conduit au miracle de l'œuvre. Ne serait-ce donc possible d'envisager des travaux sur la *fortune* des auteurs et des œuvres (c'est plus difficile pour les thèmes) conçus plus ou moins de la manière suivante ? Remplacement des longues descriptions trompeuses par courbes et représentations graphiques qui illustrent l'évolution des tirages, des éditions, des « publics » ; tableaux parallèles en « synchronie » et « diachronie » des « fortunes » d'autres auteurs ou œuvres, de la même famille ou du même âge littéraire, pour évaluer la singularité, l'analogie, le contrepoint des différents « émetteurs » appartenant au *champ d'incitation intellectuelle* ; un commentaire qui recoupe, à l'appui de témoignages et de renseignements historiques, l'information fondée sur l'étude du marché ; une anthologie des plus

significatives prises de position à propos de l'auteur ou de l'œuvre étudiée. On obtiendrait ainsi des travaux plus courts, plus denses, plus clairs, d'un usage plus commode, moins redevables aux effets de la rhétorique universitaire et au verbalisme souvent creux, par contre, plus rapprochés de la science positive de nos jours avec son goût d'exactitude, d'efficience et de concision. On en perdrait en ornement mais on gagnerait en vérité.

Nous nous arrêtons maintenant aux deux autres aspects de la littérature comparée : les recherches de *genèse* et celles portant sur la *rentabilité* des « influences ».

Une question pour commencer : d'où vient le fait qu'on s'intéresse si peu à l'origine des « influences », qu'on s'interroge si rarement sur les conditions qui les font possibles ? Il faudrait invoquer peut-être une réticence de type positiviste : beaucoup de savants refusent à dépasser le niveau des faits mesurables et précis par crainte d'arbitraire spéculatif. Il doit y jouer aussi un hégélianisme spontané : « quelque chose s'est passée, il fallait donc qu'elle se passe », en éliminant ainsi la contingence, il semble qu'on réduit la recherche à un simple constat de ce qu'on sait d'avance.

Cependant, réfléchir sur la *genèse* d'une « influence » c'est éclairer en même temps la nature de l'« émetteur » et du « récepteur ». Car, pour qu'il y ait communication et transfert il faut admettre entre les deux termes l'existence d'une certaine similitude, appelée par nous « concordance ». Le fondement le plus abstrait et le plus universel de cette « concordance » se trouve dans l'unité anthropologique des formes de l'imaginaire. Le concept s'individualise et se circonscrit à l'échelle des groupements humains plus restreints, mieux liés par des facteurs de convergence tels que : le destin historique, la vision du monde, l'hérédité culturelle. On constate ainsi une « concordance » de « mentalité » ou de « personnalité de base » (pour employer la terminologie des Américains Kardiner et Linton) entre les membres des différentes familles européennes : elles se sont forgées toutes par les conquêtes, les guerres, les échanges, dans le creuset d'une même histoire, en passant par les mêmes transformations socio-économiques, en se nourrissant du même héritage de l'antiquité gréco-romaine et du monothéisme hébréo-chrétien. On comprend que la « personnalité de base » se différencie davantage dès qu'on descend encore plus bas, vers les nations et leurs composants.

Voilà donc, en grand, comment une influence devient possible : qu'il s'agisse des nations ou d'autres groupements ou des individus il doit y avoir toujours une concordance diffuse entre l'« émetteur » et le « récepteur » ; le dernier se trouve branché sur la même longueur d'onde que le premier ; c'est pourquoi il réussit d'abord à *décoder* son message ; puis, à le *prendre* comme modèle ; ensuite à le *reproduire* ou l'*assumer*. Du point de vue du « récepteur » qui est essentiel puisqu'il n'y a d'« influence » que subie, celle-ci consiste dans une *appropriation de valeurs consubstantielles, se trouvant à un niveau plus poussé de cohérence, expressivité et conscience de soi*. Les maîtres de la littérature comparée — il n'est pas inutile à le rappeler — ont pressenti cette définition et l'ont exprimée à leur manière plusieurs fois. Un exemple, F. Baldensperger : « Il est bien certain qu'une époque littéraire lorsqu'elle découvre et qu'elle

annexe des idées ou des formes exotiques, ne goûte et ne retient vraiment que les éléments dont elle porte, par suite de sa propre évolution organique, l'intuition et le désir en elle-même ».

Mais si une « influence » implique toujours une « concordance », la réciproque n'est pas vraie : il y en a des « concordances » qui ne découlent pas d'« influences ». Elles se partagent en deux grandes classes : *historiques* et *typologiques*. Les premières résultent d'une évolution parallèle des communautés voisines, sans exclure quelquefois certaines infiltrations réciproques, mais d'une manière épisodique et limitée. Exemple : le romantisme. La diffusion euro-américaine, la profondeur et la relative synchronie (à quelques décennies près) de ce courant prouvent que l'explication par « influences » reste insuffisante ; il y a là évidemment polygenèse, conformément à la théorie marxiste des infra-structures socio-économiques.

Les concordances typologiques se produisent en zones pratiquement sans liaison ou imperméables les unes aux autres. Un bel exemple est cité par Etiemble dans son ingénieux livre *Comparaison n'est pas raison*. Le roman chinois, élaboré entre le Ve et le XVIIIe siècle, par l'agrégation et la contamination de toute une littérature de contes réalistes et magiques — les soi-disant « siao-sua » — présenteraient des ressemblances « scandaleuses » (le mot appartient à Etiemble) avec le roman européen du XVIIIe siècle, né de la synthèse du picaresque, du *Décameron* et des *Nouvelles exemplaires*. On voit bien la grande portée des concordances typologiques : elles soulèvent le problème des « invariants » de la faculté de création imaginaire.

Quel programme passionnant de recherches pourrait-on entreprendre dans le vaste domaine des concordances ! On a entendu ces derniers temps des voix, un Etiemble en France, Istvan Söter en Hongrie, Alex. Dima en Roumanie, beaucoup d'autres encore, réclamant cet élargissement des préoccupations, qui — cela va sans dire — n'a rien à voir avec l'ancienne comparaison rhétorique, poursuivant le but d'illustrer ce que l'on sait au lieu de découvrir ce que l'on veut savoir. Nous permettra-t-on de faire observer que sans une coopération inter-disciplinaire et internationale il serait présomptieux d'escompter des progrès significatifs dans l'étude des « concordances », soit historiques, soit typologiques ?

Le dernier point que nous allons traiter brièvement concerne le problème de la *rentabilité* des « influences ». A ce sujet, la littérature comparée s'ingénie depuis longtemps à explorer les *sources*, enquête laborieuse, délicate quant à ses méthodes, contestable dans ses résultats. « On s'expose à peser des impondérables » — disait Jean Marie Carré. En effet, sur ce terrain, la vanité d'une certaine histoire littéraire, éprise d'« historicité » jusqu'à perdre de vue la littérature, se donne libre cours d'une façon spectaculaire. D'abord, c'est douteux que les « sources » puissent être récupérées : les plus agissantes se cachent, en travaillant « catalytiquement ». Quant aux « sources » identifiées, elles ne nous renseignent ni sur le sens, ni sur la nature, ni sur la valeur d'une œuvre de qualité. Au contraire, elles nous bercent d'illusions sur le travail créateur qui consisterait à interroger les livres et le sous-conscient, jamais la vie et l'expérience personnelle. Certainement, il est indéniable qu'une

recherche des « sources », conduite avec précaution et ayant renoncé aux objectifs trop ambitieux pourra fournir des informations utiles. Néanmoins, s'il y a en littérature comparée un secteur où le besoin d'élever le débat au-dessus de l'érudition poussiéreuse des candidats docteurs — qui tend toujours à prendre les « analogies » pour des « réminiscences » et à considérer dans l'œuvre tout ce qui n'est pas essentiel à son statut littéraire — soit pressant, c'est précisément celui-ci.

En quelques mots, nous aimerions suggérer une perspective de renouvellement, fondée sur la distinction sociologique entre le concept de « civilisation matérielle » qui comprend la technologie, les sciences positives, toute expérience humaine universalisée et codifiable et le concept de « culture » qui implique la création littéraire et artistique, en général tout produit spirituel s'incarnant dans une forme spécifique et personnelle. Ces deux domaines déterminent des influences qui se manifestent d'une manière très différente. En technologie, on agit par *imitation*, le but consiste dans la *reproduction* du modèle ; en culture on veut *assimiler* l'esprit, car « imiter » c'est manquer l'œuvre, personnelle par définition. En technologie, on s'évertue à *effacer* les différences, en culture, à les *instituer*. De ces deux domaines, seul le premier nous offre le tableau des récupérations frappantes et de l'égalisation des niveaux ; au contraire, le dernier connaît des échanges qualitatifs qui enrichissent sans uniformiser, car le principe des vaissaux communicants ne s'applique point. La propriété essentielle d'une culture nationale, comme totalité irréductible de traits spécifiques, est de métamorphoser les impulsions, les attitudes, les idées ou les expériences qu'elle absorbe de l'extérieur, en étant, à son tour, le centre d'une émergeance créatrice. Naturellement, la circulation des valeurs est plus grande dans un sens que dans l'autre, mais les tendances purement imitatives constituent sur ce terrain des anomalies. L'incongruité des cultures nationales est telle qu'on peut presque certifier que partout où se produisent des phénomènes assimilatoires de masse une réaction éclatera à un certain moment en sens contraire et rétablira l'équilibre.

Soulignons en passant, que la distinction entre « technologie » et « culture » est loin d'être tranchante et absolue. A. Cuvillier a raison quand il nous rappelle dans son *Manuel de Sociologie* qu'il est artificiel de vouloir séparer « les idéologies » quelles qu'elles soient : scientifiques, économiques, morales, religieuses, etc. de leurs « véhicules matériels » parce que « toute idéologie tend à s'incarner, à se cristalliser dans des formules, des rites, des coutumes, des procédés opératoires qui empruntent nécessairement quelque chose aux moyens techniques d'expression ».

Voyons maintenant à quoi nous servent les concepts opératoires que nous avons introduits. A leur appui, on reprend d'abord un clivage au niveau de l'œuvre qui peut paraître suranné : la différence entre un côté « technique » et un côté « contenu spritуel structuré », le premier — mobile, impersonnel, facilement transportable au-delà des frontières, le deuxième — irréductible, unique, à la lettre inimitable. Mais soutenir qu'une forme prosodique ou un genre rigoureusement codifié ou un procédé quelconque peuvent s'« exporter » et servir d'autres projets créateurs tandis que le « contenu spirituel structuré » garde son autonomie et demeure immobile, ne signifie pas dissocier « forme » et « fond », les

deux termes que l'esthétique moderne s'est attachée à lier d'une manière indissoluble ? Pourtant, l'expérience nous montre qu'une forme de versification comme le « zejal » ou un genre codifié comme le « sonnet » circulent indépendamment des contenus qu'ils véhiculent. En effet, le « zejal » andalou est passé non seulement dans la poésie provençale, comme l'ont démontré A. R. Nykl, Paul Zumthor et autres chercheurs mais aussi dans la lyrique anacréontique du roumain Ienache Văcărescu, qui connaissait le turc et avait vécu quelques années à Constantinople vers la fin du XVIIIe siècle. Quant au « sonnet », sa circulation dans toutes les littératures, depuis Pétrarque, et son emploi très divers constitue des faits notoires. Il ressort qu'il y a dans l'œuvre un côté technologique qui est *forme* au sens large d'un ordre immuable qui encadre l'œuvre et un côté *expression* qui est forme au sens restreint d'immanence d'un contenu. La première se reproduit et traverse sans changement toutes les frontières ; la deuxième est invariable, elle représente le support matériel du « contenu spirituel structuré ». Le rapport entre ces deux termes n'est pas donné une fois pour toutes car chaque nouvelle « découverte » tend à s'institutionnaliser, à revêtir une « forme » de plus en plus cristallisée et codifiable, donc s'écartant de plus en plus de ce qui est « expression » pour devenir un simple « procédé ».

On comprend qu'il serait d'un très grand intérêt d'étudier la dialectique de ce double processus : l'influence des techniques littéraires qu'on *adopte* et des structures intellectuelles qu'on *adapte* ; on pourrait parvenir ainsi à mieux expliquer les styles de portée européenne (romantisme, baroque, lumières), à différencier les « modes » qui suscitent des *tropismes* et les « modèles » qui provoquent des *options*, à clarifier la disjonction entre le « succès » international de certaines œuvres et leur « qualité » artistique effective.

En deux mots et pour conclure sur tout ce que nous venons de dire, on nous permettra d'exprimer l'espoir qu'en assumant une perspective sociologique les recherches comparatives pourront se renouveler et s'élargir. Elles rehausseraient ainsi le prestige d'une discipline qui a déjà rendu de grands services, mais que l'on voudrait plus rapprochée des problèmes et de l'esprit de notre époque.

LE THÈME DE L'ITALIE DANS LA LITTÉRATURE RUSSE AU XIXe SIÈCLE

TATIANA NICOLESCU
Université de Bucarest

On a la tendance à considérer l'intérêt pour la culture, la littérature et l'art français comme représentant le moment central, le plus important et le plus fertile de l'histoire des relations littéraires et en général des relations entre la Russie et l'Europe au XIXe siècle. Aussi laisse-t-on souvent sur un plan secondaire dans l'étude des contacts culturels plus anciens ou plus récents avec les pays latins, le rôle important que tient dans l'histoire de la civilisation russe l'influence de l'art, de la littérature, de la culture italienne et, dans un sens plus large, l'influence de la culture méditerranéenne, dont la culture italienne était considérée comme l'expression la plus représentative. Cependant, se rattachant à une ancienne tradition, variée dans ses manifestations, qui ne se limitaient pas à la sphère de l'art, se transposant à un moment donné aussi au domaine de l'idéologie (par la théorie bien connue de la « troisième Rome ») l'intérêt pour la culture et la littérature italienne se développe et se répand dans la vie intellectuelle russe à mesure qu'on approche du XVIIIe siècle et surtout après avoir franchi le XXe siècle. Un Rastrelli ou un Rossi ont eu une importante contribution à l'édification de la « Venise du Nord », l'opéra italien fait les délices de la Cour et de la noblesse russe, et la résonance mélodieuse de la langue italienne s'impose à l'attention des poètes tels que : Antioh Cantemir, Patjuchkof, Baratynsky, Vénévitinov, etc. La connaissance de la littérature italienne s'étend de plus en plus, les traductions dans ce domaine devenant de plus en plus fréquentes. De nombreux gens de lettres (Batuchkof, Merzlyakof, Chevyref, Katénine, etc.) s'occupent dans les premières décennies du XIXe siècle, de la traduction en russe de l'*Enfer*, de la *Jérusalem délivrée* ou de l'*Orlando furioso* et les œuvres de Pétrarque, Boccace, Manzoni et, plus tard Ada Negri, connaissent elles aussi un grande diffusion dans la Russie du XIXe siècle.

L'Italie a exercé au XIXe siècle, surtout dans sa première moitié, une véritable fascination sur de nombreux artistes, justement à l'époque

REV. IST. TEORIE, LIT., T. 19, NR. 3, P. 395–399, BUCUREȘTI, 1970

du développement de l'art et de la littérature russe dans un esprit moderne, surtout lors de leur évolution dans la voie du romantisme.

De nombreux peintres et sculpteurs russes font des voyages en Italie, pour étudier, et se former à l'école de l'art antique et de l'art italien, surtout de l'époque de la Renaissance, ou pour la contemplation des beautés naturelles de ce pays (Chtchédrine, Brulof, Ivanov). Ainsi si l'on peut parler d'un « thème italien » dans la création de quelques peintres russes de l'époque, en ne mentionnant que Brulof, on peut également parler d'une « période italienne » ou de « motifs italiens » dans l'œuvre de nombreux écrivains russes. « La patrie de Pétrarque et du Tasse a été aussi la patrie de la muse du poète russe », disait Belinski en se rapportant à Batuchkof. De nombreux écrivains russes du XIXe siècle ont non seulement parcouru l'Italie, mais ils s'y sont même établis pour un temps plus ou moins long en liant, en quelque sorte, leur existence aux contrées italiennes. Parmi ceux-ci se trouvent : Gogol, Tourguéniev, Herzen, Dostoïevsky, Baratynski, A. Maïkov, Tyutchef, Fet, Polonsky, Brussof, etc., et on ne pourrait achever cette énumération qui est loin d'être complète, sans rappeler les noms de Bounine, Blok ou de Maxim Gorki, ayant évidemment conscience d'avoir franchi les limites du XIXe siècle.

L'importance des contacts avec la littérature italienne pour certains écrivains russes, et dans un sens plus large pour le développement de la littérature russe, surtout à la première moitié du XIXe siècle, a été relevée par la critique de l'époque. Gogol soulignait l'importance de « l'expérience italienne » de Batuchkof (connaisseur de l'œuvre du Tasse, d'Arioste, de Pétrarque, etc.) sur le même plan que l'activité de Jukovski qui avait diffusé et traduit des œuvres de la littérature romantique allemande, considérant que c'est de la confrontation de ces deux tendances hétérogènes, qu'est née une troisième, dans la littérature russe, de valeur et d'importance nationale, dont le représentant a été Pouchkine. A l'époque des discussions portant sur le problème du romantisme, les références à l'exemple de la littérature italienne, surtout à Pétrarque et à Dante, que Belinski considérait comme « de véritables représentants du romantisme... parmi les poètes célèbres », ont eu une grande importance. D'ailleurs Pouchkine, dont l'œuvre et la correspondance relèvent plus d'une fois les noms du Tasse et de Boccace, de Dante, de Pétrarque et de Manzoni, considérait l'auteur de la *Divine Comédie*, qu'il appréciait d'une façon toute particulière, comme l'une des personnalités représentatives du romantisme précoce, qui était, selon lui, un courant d'origine italienne. Dans ce contexte, le début de Gogol lui-même, comme poète et romancier, par la poésie intitulée l'*Italie*, acquiert une signification importante.

Le thème de l'Italie, la présence de l'Italie dans la littérature russe du XIXe siècle, s'affirme sur plusieurs plans plus importants, et dans quelques hypostases essentielles.

L'un des premiers aspects de ce thème est l'Italie en tant que source d'inspiration littéraire pour les poètes (Batuchkof, Baratynsky, A. Maïkov, Tyutchef, Fet, Polonsky, etc.), ainsi que pour les prosateurs (à cet égard le fragment *Rome* (1839) du roman de Gogol demeuré au stade de

projet et intitulé *Annunziata* [1] présente un grand intérêt). Un commentaire lyrique, profondément enthousiaste, accompagne d'habitude la présence « des motifs italiens » qui s'identifient le plus souvent à la description et à l'exaltation des beautés du paysage, de « cette nature d'une majesté charmante et, toutefois, pleine de délicatesse et de féminité », comme disait I. S. Tourguéniev. Caractérisant Rome comme une véritable merveille, l'écrivain russe ajoutait : « Dans nulle autre ville du monde on ne peut vivre continuellement avec le sentiment que le Grandiose, le Beau, le Profond sont auprès de vous, à portée de vos mains, vous entourent à chaque pas et donc vous pouvez à n'importe quel moment entrer dans leur temple ». Dans la poésie centrale du cycle *Esquisses romaines* [2] (1847) le poète Apollon Maïkov s'exclame : « Il est vraiment merveilleux le ciel, au-dessus de cette Rome classique... » [3].

L'évocation de l'Italie — de Rome surtout et parfois de Venise [4] — apparaît plus fréquemment dans les poésies « d'anthologie », cultivées par les poètes des premières décennies du XIXe siècle (Batuchkof, Baratynsky, Pouchkine dans sa jeunesse, etc.) et par les poètes de la moitié du siècle rattachés à l'école de l'art pur (Maïkov, Polonsky, Mey, etc.). Dans leur vision il y a parfois une note historique, archaïsante, qui domine. On insiste sur le passé glorieux, antique, sur la richesse des vestiges artistiques de ce passé, au point que l'on arrive à des images pour ainsi dire plutôt de musée. Invoquant les beautés de ce « pays de la grâce », « couronné de gloire », Baratynsky s'adresse au ciel de l'Italie « au ciel de Torquato » et en même temps il chante les vestiges poétiques de l'ancienne Rome, les « fières reliques de Rome soumise » devenue un « splendide sarcophage des générations disparues ». La même tendance se remarque dans les vers de Polonsky (*Sur les bords de l'Italie*, *Les ruines du palais des Césars*, etc.). La confrontation des plans — passé-présent —, la glorification « de la grandeur et de l'éclat des époques révolues » constitue l'idée fondamentale qui traverse le fragment *Rome*, où s'affirme de façon prégnante la méditation lyrique, mélancolique sur le destin — d'aujourd'hui et de jadis, dans une profonde antithèse — du peuple italien, de la culture italienne.

Le cycle de vers *Esquisses romaines* d'Apollon Maïkov pourrait être considéré comme représentant le moment central et en même temps caractéristique par son expression, de ce que l'on a nommé « le thème de l'Italie ». La rencontre tant désirée avec les contrées italiennes soulève dans l'âme du poète un puissant état affectif (« plein d'émotion je lis l'histoire de Rome entièrement, en commençant par son enfance, dominé par un doux frisson d'enthousiasme ») qui, en se polarisant autour « des tristes ruines des temples, des palais ... », en accordant attention aux vestiges du passé antique (description du Collisée, du Forum, peinture des scènes du passé, etc.), souligne l'antithèse entre l'histoire glorieuse et la contemporanéité médiocre, époque d'une génération « à l'âme morte », en dévoilant assez clairement les préférences du poète lui-même. Il faut

[1] Le fragment rend les impressions de Gogol, durant son séjour à Rome.
[2] *Очерки Рима.*
[3] *Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом.*
[4] *Венеция ночью* par Fet, *Венеция* par Tyutchef, *Баркаролла* par Mey, ainsi que le cycle *Итальянские стихи* par A. Blok.

préciser que cette tendance semble avoir persisté assez longtemps dans la littérature russe, ayant dépassé l'époque de l'épanouissement de la poésie anthologique et les frontières « du siècle d'argent » de la poésie russe ; les échos de cette tendance peuvent être remarqués, par exemple, dans les poésies de I. A. Bounine [5] et dans celles de Valery Brussov [6]. On devrait inclure dans la même sphère aussi les œuvres littéraires russes dont les héros appartiennent aux réalités italiennes, surtout les personnalités marquantes du passé historique ou littéraire de l'Italie, le Tasse évoqué dans les élégies de Batuchkof (*O, Tasso* 1808, *Tasso sur son lit de mort*, 1817) ou dans les vers de Polonsky (*Nuit à Sorrento*, 1854), le Dante, ou le Léonard de Vinci qui a inspiré à Merejkovsky son roman bien connu. La littérature russe a marqué une prédilection pour la Renaissance italienne — peut-être aussi dans une certaine mesure par la filière de son admiration pour le théâtre de Shakespeare — en essayant de pénétrer la psychologie et le spécifique des mœurs de cette époque attirante par son coloris à part, vigoureux et si inattendu pour la culture et la mentalité russe. Revêtant parfois un caractère exotique, cet intérêt pour l'homme et la vie italienne à cette époque est teinté d'une nuance romantique surtout dans la peinture de l'amour. Cette Italie de jadis avec son auréole romantique est évoquée dans toute sa splendeur dans le poème de Pouchkine, *Angelo*, avec la sobriété, l'harmonie et l'élégance qui caractérisent le poète russe. Mais, peut-être l'image la plus vivante et, dans un certain sens inédite, nous est offerte par la nouvelle de Tourguéniev *La chanson de l'amour triomphant* (1881), d'une inégalable poésie du dessin, comme certaines gravures italiennes anciennes, d'une grande finesse, qui évoque avec une grande force de suggestion l'esprit de l'époque, les mœurs, la psychologie des hommes.

Une autre hypostase des « motifs italiens » est représentée par la peinture de la vie contemporaine, quotidienne, souvent modeste dans ses manifestations, mais d'une résonance plus large, ayant un charme propre, une poésie à elle, — celle de la présentation des gens du peuple, de leur caractère et de leur âme. Un premier pas dans ce sens avait été fait par les « esquisses romaines » d'Apollon Maïkov qui nous offrent quelques instantanés de la vie quotidienne, saisis sur le vif, et qui surtout esquissent quelques figures finement nuancées sous l'aspect psychologique (le mendiant Giuseppe, la fillette, Peppo, Lorenzo, etc.) continuant certains éléments ébauchés dans le fragment *Rome*. C'est à ce même aspect que se rattachent certaines productions littéraires du milieu et de la seconde moitié du XIXe siècle, surtout la poésie de Tyutchef, où l'on nous présente une Italie débonnaire, simple, qui suit modestement son destin oubliant les souvenirs glorieux d'autrefois, jouissant sans éclat des joies de la vie et exhortant le poète à y participer (*Le printemps italien*, 1873, *Rome, la nuit*, 1850, *Jadis, jadis*, 1837, *Les Alpes*, 1830[7]). L'extraordinaire capacité de Tyutchef d'offrir une suggestion complexe des beautés du paysage fait que l'image acquière un caractère fort pregnant.

Cette orientation vers une vision de plus en plus large de la vie italienne contemporaine surprise dans ses multiples manifestations se pro-

---

[5] *В Сицилии, Венеция, Угробницы Вергилия*, etc.
[6] *Данте в Венеции, Данте, Лев святого Марка, Венеция*, etc.
[7] *Итальянская весна, Рим ночью, Давноль, давноль, Альпы.*

longe dans les *Contes d'Italie* de Maxim Gorki qui, aux premières années du XXe siècle, apportent une image particulièrement intéressante de l'Italie dans la littérature russe, l'image d'une Italie populaire, le caractère et la vie de gens simples, en faisant l'éloge de leur intelligence et de leur talent, en dernière instance de l'âme italienne.

Le contact avec la sphère de la vie populaire a tout naturellement éveillé l'intérêt pour les événements tourmentés de la vie politique italienne au XIXe siècle, qui ont préparé son histoire contemporaine (en premier lieu les événements de 1848).

L'idéal de la liberté, projeté dans le décor de la tradition antique, invoqué en passant dans *Les esquisses romaines* (la poésie *Palazzo*), trouve un grand écho dans les fameuses *Lettres de France et d'Italie* (1847—1852) de A. I. Hertzen. Reflétant directement les événements de la révolution de 1848 en Italie, dont l'écrivain russe avait été le témoin oculaire, les *Lettres* de Rome et de Naples évoquent l'image de la vie tourmentée de ces jours où le peuple italien obtenait à la fois liberté et indépendance, avec les attributs d'un Etat moderne.

Remarquable expression du genre épistolier, les *Lettres* retiennent notre attention, non seulement par leurs qualités artistiques, mais aussi par la profondeur de l'analyse du phénomène politique et historique, par la finesse avec laquelle Hertzen caractérise l'évolution historique de l'Italie et met en relief les tendances essentielles du procès historique, ainsi que l'évolution contemporaine du pays. En égale mesure tableaux de mœurs et de la vie quotidienne ainsi qu'études de caractère socio-historique, les *Lettres de France et d'Italie*, brillantes créations littéraires, figurent parmi les pages les plus précieuses consignées par la littérature russe inspirée du « thème italien ».

LA STRUCTURE DE L'IMAGE ARTISTIQUE

STAN VELEA

La réalité et l'artiste sont les éléments qui collaborent dialectiquement dans le processus d'élaboration de l'image artistique — forme matérialisée du beau artistique. Les qualités propres des deux termes de cette relation se réfléchissent dans celles de l'image artistique, dont elles déterminent la nature. La majorité des auteurs qui se sont occupés du problème — ils ne sont pas très nombreux — posent et résolvent les questions soulevées par le contenu et la forme de l'image artistique au moyen de systèmes dualistes d'oppositions plus ou moins schématiques, telles que : objectif-subjectif, général-particulier, etc. Dans ce qui suit, nous allons essayer de présenter les caractéristiques de l'image artistique dans l'ordre imposé par la conséquence des facteurs mentionnés — la réalité et le créateur de l'image, — lesquels participent à l'élaboration de celle-ci, le premier indirectement, le second directement, avec les implications que cela comporte.

Un attribut principal de la réalité est son caractère objectif ; il a des répercussions immédiates sur le contenu de l'image en lui imposant sa propre qualité. En effet, l'objectivité de la réalité perçue par les sens, généralisée en tant qu'expérience par la raison et vérifiée par la pratique de la vie, détermine le caractère d'objectivité de la réalité comprise dans l'image. Cette idée constitue l'un des postulats fondamentaux de l'esthétique matérialiste. Il n'y a pas de doute que ceux des esthéticiens qui nient, d'emblée, l'objectivité de l'existence, ne manqueront pas de nier aussi celle de l'image artistique. Pour L. Bachelard, comme le dit J. C. Pariente dans l'article *Présence des images*[1], l'image n'a pas de réalité irréductible, elle ne représente pas quelque chose, puisqu'elle vit par elle-même, c'est une pure sublimation, une nuance psychique qui traduit concrètement la détermination transcendentale du libre jeu des facultés. Tout comme Sartre, Bachelard explique en fin de compte l'image poétique en partant de la phénoménologie husserlienne. Le néo-thomiste Maritain résout le problème de manière analogue : en considérant le monde comme créé par Dieu et

[1] Dans « Critique », nº 200, 1964, pp. 3—27.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 401—410, BUCUREȘTI, 1970

l'artiste comme le continuateur de Dieu, il conclut que, du moment que le résultat de la création divine n'est pas objectif, d'autant moins le sera celui de la création humaine[2].

Mais la réalité exprimée par l'image ne se confond cependant pas entièrement avec celle qui nous environne. La vie offre à l'artiste tous les matériaux de création, sans l'obliger, toutefois, à une imitation servile, exacte jusqu'aux moindres détails. Tous les créateurs, de peu ou prou d'importance, de quelqu'école ou de quelqu'époque qu'ils fussent, ont plié le genou avec humilité devant la richesse de la réalité qu'ils ont reconnue pour leur inégalable maître. Goethe, par exemple, déclarait candidement : « M'appuyer sur la vie, voilà qui est tout pour moi ; inventer, n'est pas dans ma nature. J'ai toujours été d'avis que la réalité est plus géniale que mon génie »[3], et Victor Hugo exigeait du poète qu'il ne reçoive de conseils que de la nature[4]. En peinture aussi, car la chose est valable pour tous les arts, depuis Rembrandt, ce géant qui impose, jusqu'à certains « tableaux » de Salvador Dali, tous les artistes se considèrent « des élèves de la nature ». Nous pouvons , du reste, dans ce sens, citer, entre autres, une phrase connue qui nous vient de Montaigne : « Je pense qu'il n'existe pas dans l'imagination humaine de fantaisie aussi déchaînée, qui ne trouvât son correspondant effectif dans la vie de chaque jour ». Et c'est à ce même rapport, nécessairement dépendant, que se réfèrent aussi les classiques marxistes lorsqu'ils affirment que « même les créations imaginaires nébuleuses du cerveau des humains ne sont que les produits nécessaires de leur processus matériel de vie, constaté par voie empirique et relié à des prémisses matérielles »[5].

C'est de cette idée que part l'esthétique matérialiste lorsqu'elle explique l'œuvre d'art par son conditionnement historique et social. En effet, les caractères militent dans le sens des exigences de l'époque qui a engendré la manière de voir de l'auteur et ils sont l'expression de la position que celui-ci a occupé dans la hiérarchie des classes sociales. De plus, la détermination de fait historique de leur apparition entraîne une certaine structuration des qualités qui les composent. Ainsi, un Achille médiéval serait tout aussi impossible à concevoir qu'un Don Quichotte bourgeois ou un Harpagon socialiste. Et même si la signification morale de ces types se prolonge au-delà des frontières de l'époque qui les a vus apparaître, le moment de plénitude de leurs qualités fondamentales demeurera celui, spécifiquement propre, de la société qui les a engendrés. Ces types visent une substance généralement humaine qui peut, certes, exister à des époques diverses, mais ils ne se développent et ne s'imposent de manière caractéristique, que dans des conjonctures sociales données. C'est aussi ce qui forme l'historicité strictement déterminée des caractères ; leur implantation dans une ambiance contraire aux traits essentiels leur étant propres, vise d'ordinaire un mobile artistique : le grossissement de l'aspect tragique

---

[2] J. Grenier, *Aspects de la Création*, I., dans « Nouvelle Revue Française », n° 132, 1963, pp. 981—1000.

[3] Cité d'après *Bazele esteticii marxist-leniniste* (*Les bases marxistes-léninistes*), Bucarest, 1961, p. 381.

[4] V. Hugo, *Préface de Cromwell*, dans vol. V *Cromwell* par V. Hugo de la Collection « Nelson », Paris, p. 45.

[5] K. Marx et Fr. Engels, *Opere* (*Œuvres*), vol. III, Ed. Politică, Bucarest, 1958, p. 27.

ou comique de ces anachronismes. De là, un conditionnement naturel de l'historicité de l'image artistique par le découlement du contenu de l'œuvre.

Mais l'art, nous l'avons dit, n'est pas la simple copie des phénomènes naturels. Aucun des grands créateurs n'a imite *stricto sensu* la réalité. Cependant, il n'est pas moins vrai, par malheur, qu'il y a eu, au cours des âges, des moments de l'histoire de l'Esthétique — heureusement brefs et limités du point de vue de l'étendue d'espace qu'ils ont couvert — où le respect exagéré de la nature est allé jusqu'à l'idolâtrie aveugle, ce qui, sans doute, n'a pu que nuire à la création artistique, vouée, par cela même, au rôle mineur de n'être qu'une photographie de la réalité. J. Ruskin, un précurseur rarement mentionné du naturalisme, exigeait de l'artiste « de dire la vérité et rien que la vérité ». Mais quelle vérité? Celle du fait isolé de la nature. Toutes les belles formes et les belles idées, affirmait Ruskin, sont extraites directement des objets naturels ; tout ce qui n'est pas extrait de la nature est nécessairement laid ; parce que — pensait-il —, le beau artistique n'est qu'une imitation du beau naturel[6]. Cette manière erronée d'interpréter, à certaines époques, la nature, a donné lieu aussi à d'autres exacerbations artistiques « décadentes ». C'est le cas de certains abstractionnistes qui, tenant le monde pour gouverné rien que par l'incidentel et l'arbitraire, ont cru de leur devoir, en tant que « fideles élèves de la nature », de reproduire dans leurs œuvres ce désordre primaire. Les cubistes et les puristes, par contre, étaient convaincus de subordonner la réalité chaotique en introduisant l'ordre dans leur œuvre. Le seul ordre, dans le monde du chaos, étant la géométrie, il fallait trouver, dans l'art, des formes mathématiques de pensée, dotées de la rigueur et de la simplicité de la géométrie. Pour les cubistes, cette affirmation lancée jadis par Cézanne que « dans la nature tout se réduit à la sphère et au cube » devint par la suite leur principal support.

De fait, la réalité reflétée par l'art est véritablement objective et, de la sorte, identique à celle de la nature, mais seulement dans ses aspects essentiels. L'artiste vise les essences, s'efforçant continuellement à pénétrer au-delà de la diversité des phénomènes de la vie. La reproduction des rapports essentiels, propres aux phénomènes de la nature et de la société, se fait, dans l'art, par intermédiaire, ce qui constitue une manière de faire spécifique. L'identité entre l'art et la vie — absolue, pourrions-nous le dire, sur le plan des essences — est réalisée pratiquement dans l'image artistique par l'expression du général à l'aide d'un facteur individuel, les deux termes ayant une importance égale, pesant également, dans le processus d'élaboration de l'image. Aussi, la prédominance de l'un ou de l'autre ne saurait apporter que des préjudices à la réflexion artistique même et constituer, dans cette délicate situation qu'est l'agencement équilibré, l'un des grands dangers qui menacent les créateurs d'images artistiques. Si le général prédomine, l'œuvre en est entraînée vers une surcharge de sentences philosophiques ou morales, dénuées d'émotion, elle en est poussée vers le pédantisme didactique ; si c'est le côté particulier qui prédomine, elle sera entraînée vers une photographie du « fait courant », pauvre de signification. Rien de plus facile donc que le glissement de l'œuvre artis-

[6] Voir Ch. Lalo, *Introduction à l'Esthétique*, Paris, 1912, p. 64—70.

tique à celle dénuée d'art. Aussi, le néophyte, dépourvu d'appui conceptuel, sevré de talent et de maîtrise éprouvée, ne saura se garder de cette chute. Voici pourquoi l'on accorde une telle importance au problème de la typologie, c'est-à-dire au choix que fait le créateur, parmi la multitude des faits bruts et isolés de la réalité, de ces éléments particuliers, singuliers qui, le mieux, pourront l'aider à reproduire son intention artistique ; en d'autres mots, le choix et la création à nouveau, par l'intermédiaire de la fiction, de l'elément particulier qui rende au mieux l'aspect général. Certes, dans le cadre du processus de creation artistique, les deux cotés ne se réalisent pas dans un ordre strict préétabli. Gorki disait que la typologie est l'extraction de la qualité caractéristique, choisie parmi plusieurs individus, pour la rendre ensuite dans un seul. Il ressort que l'image est d'un côté typique par ce qu'elle reflète de général, propre à plusieurs phénomènes, et de l'autre elle est particulière, par la forme singulière qu'elle adopte. Dans l'art, la réussite de la reproduction par l'image dépend de la justesse de la typologie.

L'unité entre l'aspect particulier et l'aspect général de l'image artistique retombe sur celle qui existe entre le côté concret et le côté abstrait. En effet, si l'aspect général reflète des essences généralisées par voie de raisonnement, par conséquent abstraites, l'aspect particulier recrée la multitude effective, concrète, des phénomènes de la vie réelle, lesquels, du fait qu'ils sont rendus par leurs qualités distinctes, facilitent la perception sensorielle. Nous disons bien « recrée » et non pas « reproduit », car il ne saurait être question d'une reproduction exacte de la réalité dans ses manifestations concrètes. Les caractères, et, à travers eux, les situations dépeintes par l'œuvre d'art, ne coïncident pas et ne peuvent coïncider totalement avec ceux et celles de la vie courante. Evidemment, l'artiste aura puisé son inspiration, encore que concrètement, parmi les modèles qui lui offre le monde objectif dans lequel lui-même se meut, mais, dans l'image qu'il, crée, ces modèles apparaissent modifiés suivant l'intention qui le dirige. Bien mieux, si dans la majorité des cas, les personnages littéraires ont leur point de départ dans la réalité — tel que nous l'affirme Tchernishevski en parlant des rapports esthétiques de l'art face à la réalité[7] — , très souvent ces personnages n'existent pas comme tels, étant de fait l'œuvre de l'imagination de l'auteur. La question qui se pose dès lors, est de savoir si, modifiés ou voire même fictifs, ces personnages sont, ou ne le sont plus, réels ? Oui et non ! Chaque fois que l'imagination combinatoire de l'auteur se dirigera vers les essences de la réalité et du vraisemblable, réalisés concrètement, le personnage créé sera authentique ; et même le fantastique ou le grotesque pourront, eux aussi, refléter des essences de la réalité, sans doute de manière caractéristique. C'est dire que la véracité de l'image artistique réside justement dans la parfaite correspondance qui s'établit dans l'esprit du lecteur entre le monde de la fiction et celui réél. Aussi bien, Aristote, dans *La Poétique*, enjoint-il aux écrivains de toujours chercher le nécessaire et le véridique dans la peinture des caractères et l'agencement des faits[8] et Horace, dans son *Ars Poetica*, leur enseigne la même chose : « Toi, qui t'occupe d'écrire, suis la

[7] N. G. Tchernishevski, *Opere filosofice alese (Œuvres philosophiques choisies)*, Ed. « Cartea Rusă », Bucarest, 1958, vol. I,pp. 145—149.

[8] Aristote, *Poetica*, Ed. ştiinţifică, Bucarest, 1957, p. 31 et suiv.

tradition ou imagine des caractères qui se tiennent. Si tu représentes le glorieux Achille, qu'il soit actif, coléreux, implacable, dur, qu'il ne veuille entendre raison, disputant tout par les armes, que Médée soit orgueilleuse et indomptable, Ino pleurnicheuse, Ixion fourbe, Io errante, Oreste chagrin ... »[9] Mais, lorsque l'invention de l'artiste se détache du réel pour se perdre dans des absolutions de détours, stériles, les personnages créés ne pourront pas résister à une confrontation avec ceux de la réalité et, partant, leur image artistique ne sera plus véridique. C'est encore Horace qui nous le dit : « Au jeune, ne prête pas le caractère du vieillard et à l'enfant le caractère de l'homme dans la fleur de l'âge (...) Que les fictions imaginées pour notre plaisir soient vraisemblables : du ventre empiffré d'une Lamie, ne sors pas un enfant vivant »[10].

La liberté du créateur est donc « gouvernée » « régentée », par les impératifs de la réalisation de l'image artistique. Il est libre d'inventer dans le sens de la réalité, mais non pas en dehors de celle-ci et contre elle. Cette liberté de création — sur laquelle nous reviendrons — se manifeste pratiquement, à ce que nous nous rendions compte, plutôt dans l'expression concrète de la vie, que dans celle des rapports fondamentaux. Mais même dans ce cas, l'arbitraire absolu est exclu par l'existence d'un idéal esthétique, d'un goût esthétique , etc. Et de circonscrire l'idéal esthétique dans l'élaboration de l'image artistique, suppose, pour la réalité dépeinte, la perspective d'un certain avenir. Or, si cela est vrai, dès lors la vie ne pourra être plus rendue que dans son évolution et conformément aux désirs de l'artiste qui, eux aussi, sont conditionnés historiquement.

A l'appui de ces affirmations, la littérature d'anticipation scientifique de Jules Verne nous offre un éloquent exemple.

Mais, là encore, le danger de l'exagération guette. En effet, si la société idéale décrite par le livre en cause n'a pas ses racines solidement ancrées dans la réalite de l'heure présente, l'avenir ne sera plus dès lors qu'une sublimation doucereuse du présent, peut-être bien originale mais non pas convaincante. De cet état de choses, le seul coupable en sera l'auteur qui aura été la propre dupe de son idéal ésotérique.

Pour réaliser une analyse complète de l'image artistique, il est indispensable d'entreprendre aussi celle des caractéristiques découlant de la participation, dans le processus de création, du deuxième facteur énoncé : le sujet-artiste. Dans l'esthétique idéaliste, l'artiste était doué de qualités extraordinaires, de provenance mythique, qui le distinguait fondamentalement de l'homme ordinaire. A travers l'artiste soutenait Platon[11], parle un dieu ; Shaftesbury considérait que « le poète est un second Créateur, véritable Prométhée après Jupiter »[12] et Séailles disait que le génie est « l'esprit ordonnateur des choses pleinement développées »[13]. G. Lombroso, en échange, est d'avis que le génie n'est, ni plus ni moins, qu'un état

---

[9] Horace, *Arta poetică* (*L'art poétique*) dans la traduction d'E. Lovinescu, Bucarest, 1923, p. 344.

[10] Horace, *op. cit.*, pp. 347, 354.

[11] Platon, dans *Œuvres complètes*, Paris, 1950, vol. I, par. « Inspiration et enthousiasme », pp. 62—66.

[12] Cité d'après T. Vianu, *Estetica* (*L'Esthétique*), Ed. Fundaţiilor, Bucarest, 1939, p. 321.

[13] G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, 1911, pp. 3—4.

d'« épilepsie larvaire »[14]. En marquant quelques points de similitude, il existe encore la théorie des compensations selon laquelle l'infirmité d'un organe malade est provoquée par le renforcement exagéré d'autres sens (par exemple l'ouïe chez Beethoven, Smetana et autres), ou bien la théorie de la psychanalyse qui envisageait l'activité créatrice comme une libération, dans des formes symboliques, d'un complexe censuré par la conscience mais, malgré cela, possédé par l'inconscient. Etc.

Pour l'esthétique marxiste, le créateur n'est pas un être structuralement différent des autres, attendu que chaque individu présente, à l'état embryonnaire, des penchants artistiques. Mais la différence entre eux vient du degré atteint par le développement de ces penchants[15].

Dans le processus d'élaboration de l'image, la réalité reflétée et l'artiste jouent des rôles déterminants qui, tout en s'interpénétrant, se déroulent de manière différente. Si l'initiative, laquelle — dans le déroulement de la création — se manifeste directement, revient à l'homme de génie, la réalité, elle, ne demeure pas non plus inerte, tel que le croyait une poignée d'esthéticiens plus anciens, de conception théologique. En effet, son action s'exerce tout de suite par l'influence dont elle agit sur l'homme. Et si l'homme est celui qui finalement transforme la réalité par les effets de son activité productive, ces circonstances modifiées et le processus même de son labeur ne manqueront pas de le transformer.

C'est l'artiste, filtre plein de sensibilité, qui opère la réflexion de la réalité et sa manière de vibrer imprègne les matériaux avec lesquels il œuvre. De la sorte, le contenu de l'image artistique sera, pour autant, objectif — en reflétant l'objectivité du monde réel — et subjectif — par les particularités que l'homme, l'artiste, imprime à ce contenu, en opérant l'acte créateur. Tout en élaguant et en conservant intactes les essences, l'artiste crée à nouveau et par conséquent modifie la réalité existant dans la forme brute. Devant cette opposition — objectif / subjectif — contenue par l'image artistique, s'élèvent à un bout les naturalistes qui ne reconnaissent que la validité illimitée du premier terme de la relation, et comme suite encouragent à la peinture *comme telle* de la réalité, et à l'autre bout, les abstractionnistes qui ne voient dans l'art, c'est-à-dire dans l'image, que l'expression du sujet.

Pourtant, l'agencement équilibré des deux extrêmes constitue le trait de base de l'image artistique.

L'artiste, en tant qu'être humain, arrive dans le processus de création doté, en tout premier lieu, de raison ; celle-ci l'oriente délibérément sur tous les échelons de la création de l'image artistique, le faisant même corriger ou ajuster certaines aspérités de l'inspiration. Le regretté T. Vianu écrivait « qu'il est aussi difficile d'admettre (...) l'opinion concernant la spontanéité inconsciente de son travail (de l'artiste, n.n., *St. V.*). La création artistique est en fait intentionnelle. Elle se porte consciemment vers la production de l'œuvre, dont les normes sont constitutives aussi bien pour le travail de l'artiste »[16]. Et le paradoxe de Goethe : « Je

[14] C. Lombroso, *Genio e follia*, 1882.

[15] Voir aussi L. Prat, *Le caractère empirique et la personne*, 1906, p. 154, suivant lequel tous les hommes ont du génie, mais seuls quelques-uns arrivent à l'imposer, chez les autres des circonstances critiques l'étouffant.

[16] T. Vianu, *Estetica* (*L'Esthétique*), p. 280.

chante comme chante l'oiseau » — pour beau qu'il soit — ne saurait être accepté si, en partant de là, comme cela est arrivé maintes fois, on envisage le processus de la création artistique comme spontané dans son ensemble. L'artiste, en tant que tel, a sur le monde, des vues qui représentent une infime partie de la conscience sociale. Le goût et notamment l'idéal esthétique que l'homme s'est donné comme une expression de l'orientation idéologique subie, déterminent le fonds d'idées de l'œuvre d'art et lui confèrent sa viabilité sur le plan social. Or, la construction, l'édification de l'échafaudage conceptuel est une opération consciente de par sa nature même. D'autre part, l'extraction de la vie de l'ossature des faits destinés à illustrer l'idée de l'œuvre, se fait aussi à l'aide de certains critères commandés par la raison. Nous le soulignons : il n'y a pas jusqu'aux fruits de la fantaisie créatrice qui ne passent, une fois présents dans l'intellect, par le crible de la raison.

Ainsi, elle s'infirme d'elle-même la théorie de « l'automation psychologique », qui tire son origine du polipier d'images de Taine et à laquelle ont recours les esthéticiens contemporains du surréalisme et de l'abstractionnisme (cf., par ex., Marcel Brion, *L'art abstrait*, Paris, 1956) pour prouver l'irrationalisme de l'art. Il nous est impossible d'admettre, en tant que principes, des formules du genre de celles qui soutiennent que l'activité pratique de la création artistique signifie « (...) l'emploi d'associations accidentelles — fortuites —, manquant de toute relation logique et réelle, ou l'acheminement sur la voie d'une imagination en désordre » [17]. Perplexes, et d'ailleurs à juste titre, nous nous demandons si, dans ce cas, il existe encore de différence entre l'œuvre d'un talent véritable et celle d'un aliéné ? La réponse nous fut donnée, il y a de cela quelques années, par le célèbre Salvador Dali lui-même : « Mon œuvre se distingue de celle d'un fou, par cela seul que c'est lui, le fou, alors que moi, ne le suis pas ». Tout commentaire est superflu. La liberté de création qu'aucune norme esthétique n'entrave et autour de laquelle on fait tant de bruit, n'est qu'un mirage qui continue de tromper certains artistes.

Le polissage et le coulage des matériaux de vie en une forme concrète, accessible aux sens, de l'image, s'accompagnent d'une considérable consommation d'énergie affective. Aussi, il semble que l'on ne saurait concevoir de chef-d'œuvre créé à froid. L'artiste vit avec intensité les situations qu'il fait traverser à ses personnages. Des lignes comme celles qui suivent, de Flaubert à Louise Colet, ne peuvent être interprétées qu'en tant que pilule calmante servie à une amie trop jalouse à l'ordinaire : « J'ai écrit des pages pleines d'affection et des pages brûlantes sans aucune ardeur du sang. J'ai imaginé, je me suis resouvenu et j'ai combiné ». Ces lignes viennent contredire cet autre aveu révélateur : « Madame Bovary, c'est moi » ! [18].

Il arrive aussi, parfois, que l'auteur s'entiche à ce point du monde qu'il a créé, qu'il ne puisse plus s'en détacher. Il est demeuré célèbre dans l'histoire de l'art, l'antique Pygmalion qui, en s'éprenant follement de Galathée, la statue qu'il venait de sculpter, conjura Vénus de lui donner la vie afin de l'épouser.

---

[17] I. Matza, *Nekotorie « otkritia » teoretikov burjoiznogo iskustva*, Sovremennogo « Iskustvo », n° 1, 1964, p. 46.

[18] Cf. T. Vianu, *op. cit.*, p. 328.

Chaque héros garde quelque chose de l'âme de celui qui l'a créé,- en sorte que toute œuvre contient d'une manière ou autre l'entière personnalité de l'auteur. Et s'il est vrai, comme l'affirmait Delacroix, que seule une partie de la vie affective passe dans le langage, alors que l'autre s'écoule vers l'ineffable, les moments de vie intense de l'artiste se transposent en image, pour constituer, dans la plus grande mesure, cette force de l'émotion, universellement valable, qui enchaîne l'attention du lecteur et l'empêche de laisser le livre lui tomber des mains avant que de le terminer. C'est en cela que consiste, de fait, le talent, cette merveilleuse faculté, hormis laquelle il ne peut y avoir d'apparition d'œuvre d'art. Le génie de l'artiste se manifeste pratiquement dans le pouvoir de l'être humain de travailler ses impressions personnelles, subjectives, d'y trouver des éléments de signification générale, objective, de donner enfin à ses représentations une forme propre, à même de susciter dans l'âme du lecteur des émotions de l'ordre d'intensité éprouvée par l'auteur. Tel l'envisageait Gorki, tel aussi Caragiale, qui le professa dans une conférence sur l'art, et pas seulement ceux-là. Le talent, élément intuitif, défend souvent l'auteur des glissements dangereux qui l'écartent de la peinture réaliste de la vie, bien que, parfois, il y soit poussé par une conception erronée sur le monde. Souvenons-nous de Balzac, ce classique. L'adage devenu banal : il avait du talent puisqu'il a reflété la réalité, ou il a reflété la réalité parce qu'il avait du talent, n'est qu'apparemment irrésolvable. L'œuvre est un résultat du processus de création où le talent entre comme une condition de premier ordre ; c'est l'effet d'une cause : la possession du talent. C'est dire qu'il a reflété la réalité parce qu'il avait du talent, et non inversement. C'est le consommateur de l'art, qui, en venant en contact direct avec l'effet de la cause — le reflet artistique de la réalité — qui n'aurait pas été possible sans l'existence du talent, arrive à inverser l'ordre normal des deux facteurs et transforme la cause en effet et l'effet en cause. De là, la fausse difficulté de la question ci-dessus. Dans la dialectique marxiste, les deux termes peuvent véritablement être cause et effet, mais cela n'est pas possible dans le cadre d'un processus unique, tel celui de l'élaboration d'*une seule* œuvre, mais dans un cycle de phénomènes consécutifs le long du temps.

Afin que l'image artistique soit réussie, il faut non seulement du talent, à l'état brut, mais aussi du labeur persévérant qui cultive le talent. L'un a besoin de l'autre [19]. Un frère de Tchechov, par exemple, était indiscutablement doué pour la peinture, mais manquant de métier qui ne s'acquiert qu'au prix d'un travail persévérant, il ne fut qu'un raté. On pourrait donner maints autres exemples de la sorte. Parmi d'autres qualités, propres à l'auteur, qui apportent leur contribution à la réussite du processus de création de l'image, se placent l'inspiration et la fantaisie créatrice dont les apports sont loin d'être d'ordre mineur. L'inspiration, muse tant capricieuse dans ses faveurs et, pour cela même, tant attendue par l'artiste assoiffé, représente — et là nous citons une opinion de T. Vianu, énoncée dans le livre mentionné — une synthèse provisoire et spontanée du matériel, un débordement de l'inconscient dans

[19] Horace, *op. cit.*, p. 357.

la conscience [20]. Nous pensons ne pas faire erreur en considérant cet attribut du talent comme le seul élément spontané de l'activité créatrice. Mais le labeur artistique ne se résume pas à un simple moment d'explosion, comme c'est le cas de l'inspiration, mais se déploie tel un processus délibéré sur toute la ligne. Et l'inspiration même est, le plus souvent, le résultat d'une tension préalable des facultés raisonnables et sensorielles ainsi que d'une gestation — si on peut l'appeler comme telle — des matériaux recueillis. Quant à l'imagination créatrice, elle a aussi son rôle à jouer, d'autant plus important — d'après Tchernishevski — que l'auteur connaît de manière indirecte la réalité qu'il se propose de décrire [21]. Dès lors, l'imagination créatrice continue et développe les motifs généraux de l'expérience, en les dissociant et les regroupant suivant de nouveaux rapports. C'est là que se présente le plus souvent le danger des exagérations. Que cela est vrai la prouve sans conteste l'apparition de bonne heure, à défaut de traités d'Esthétique, des conseils dictés par le bon sens. Horace, en s'adressant dans son *Art poétique* à des critiques qui désapprouvaient qu'on eût donné aux peintres et aux poètes la liberté d'oser, leur répondait que « nous ne la poussons pas (cette audace d'oser — n.n., *St. V.*) jusqu'à réunir la douceur à la sauvagerie, les serpents avec les oiseaux et les agnelets avec les tigres (...), jusqu'à peindre un dauphin parmi des arbres et un sanglier parmi des vagues » [22]. Pratiquement, l'artiste ne doit pas réunir, à l'intérieur de son image, des éléments dépourvus de cohérence logique ou qui même s'excluent réciproquement, car sans cela le résultat ne saurait être autre chose qu'une inintelligible monstruosité. Le créateur d'art, humble serviteur de Dieu, tel que l'envisageait Maritain en théologien, est une proie facile pour les égarements de l'imagination déchaînée et aucunee ment censurée. De même, l'abstractionnisme, le formalisme, le surréalisme et autres, autant de groupes, véritables excroissances poussée-sur le tronc vigoureux de l'art, s'expliquent aussi, partiellement, par ces excès non contrôlés de la pensée inventive créatrice.

Toutes ces qualités du sujet, intrinsèques ou seulement ajoutées par l'effet du labeur, convergent pour imprégner la facture de l'image artistique de la personnalité de l'auteur, de son cachet, en lui conférant de la sorte le caractère unique, l'inédit du contenu et de la forme, en un mot l'originalité. L'heureux résultat de ses agencements judicieux réalise aussi par ailleurs la beauté de l'image, sa force d'expression intérieure et extérieure, laquelle, en satisfaisant aux exigences esthétiques, est nécessaire pour plaire. C'est en répondant aux expériences et aux besoins généralement humains, par ses caractéristiques de véracité, émotion, expression et unicité — réalisées par la participation dans le processus de création des éléments constitutifs propres à la réalité aussi bien qu'au sujet —, que l'image artistique peut demeurer dans l'esprit de celui qui en prend conscience, ce n'est que de la sorte qu'elle est viable, illimitée quant à sa persistance dans le temps.

[20] T. Vianu, *op. cit.*, p. 333—339.
[21] N. G. Tchernishevski, *op. cit.*, pp. 191—193.
[22] Horace, *op. cit.*, p. 339, 340.

Les « normes » de constitution de l'image artistique, que nous venons de crayonner, sont valables pour l'art en général : nous pensons, certes, à l'art qui puisse être compris. Ces normes s'imposent à l'attention de n'importe quel créateur, quel que soit le domaine de son activité artistique. Mais, suivant la forme concrète que l'image adopte pour agir directement sur nos sens, il y a diversité spécifique de l'image artistique, étant donné que chaque genre d'art connaît ses moyens propres. La littérature matérialise l'image par le langage, la musique par les sons, la peinture par la couleur, la sculpture par le bois ou la pierre, etc., tous ces différents matériaux supposant à leur tour l'existence de modalités d'utilisation diverses. La forme concrète spécifique est imposée par la nature fondamentale variée de l'organe sensoriel auquel l'image s'adresse. En effet, l'œil percevra l'image visuellement, tandis que l'oreille auditivement.

Par la force de suggestion de la parole, la littérature représente en fin de cause ces mêmes deux aspects fondamentaux du beau. De là, la nécessité d'une plasticité picturale ou auditive, à laquelle revient un rôle décisif dans ce début de contact de l'image avec la sensibilité humaine. L'utilisation minutieuse et parfois intensément laborieuse (tel Flaubert) de chacun de ces matériaux à part : vocabulaire, couleur, pierre ou son, tient de la technique d'atelier, ayant pour cause, de puissantes notes individuelles, aussi nous n'y insisterons pas.

Les problèmes qui, en corrélation avec l'image artistique, demandent à être éclaircis, sont, nous l'avons vu, nombreux et variés. Pour certains, les considérant comme plus connus, mais non définitivement résolus — l'inspiration, la maîtrise, la viabilité, etc. — nous nous sommes contenté de les mentionner au passage, en leur donnant une solution parfois simplement énonciative ; pour d'autres, étant donnée leur importance de tout premier ordre, nous avons spécialement insisté. La vaste étendue et le nombre varié des questions soulevées par l'analyse de l'image artistique justifient une formulation apparemment hasardée et paradoxale en tant que forme, mais qui, de fait, possède des fondements incontestables : l'art est *au fond* l'image artistique et inversement. Car la plupart des problèmes impliqués par l'intelligence d'une œuvre d'art trouvent leur point de départ dans l'image artistique.

G. CĂLINESCU
PREZENȚĂ, ATMOSFERĂ, PERMANENȚĂ

EUGENIA OPRESCU

Cu mulți ani în urmă, auzisem despre profesor povestindu-se ca despre un personaj fabulos al intelectualității românești, ca despre un fel de Zmeu și Făt-Frumos laolaltă, care străbătuse toate tărîmurile literelor, aruncînd, ca în poveste, cîte o gresie care se transformase într-un munte nemaivăzut — *Viața* și *Opera lui Mihai Eminescu* —, cîte o năframă care devenise lacul albastru al *Enigmei Otiliei* sau cîte un pieptene cu dinți de oțel din care crescuse *Istoria literaturii române*, ce trăgea cărări și punea o ordine personală într-un domeniu atît de stufos și încîlcit ca acesta.

Mai tîrziu, așteptam dimineața pe la chioșcuri un număr al „Vieții românești" în care G. Călinescu publica încă un fragment din ultimul său roman.

Apoi, într-o bună zi, m-am prezentat la un concurs, pentru a intra cercetător la institutul al cărui director era. Și astfel profesorul G. Călinescu a deschis în viața mea, ca și în viața tuturor celor ce au trăit aproape de el, imperiul uimirii.

În institutul pe care-l conducea, atmosfera era cu totul specifică, „călinesciană".

Fiecare colț purta pecetea grijii profesorului. Pereții, cu portrete de scriitori, te făceau să te simți în plină istorie literară.

Picturi reprezentînd pe Creangă, Alecsandri sau Sadoveanu, apoi biblioteca masivă, ticsită cu cărți, a lui Ghica, după care acesta își ținuse prelegerile la Academia Mihăileană din Iași. Arhiva institutului, formată din documente pe care G. Călinescu le-a adunat timp de patru decenii, era și este deosebit de interesantă nu numai prin ceea ce conține, ci și pentru că în ea îl regăsești pe acela care a inițiat-o. N-a mai avut timp să se ocupe de publicarea acestor bogate mărturii literare, dar, după moartea lui, institutul a început să editeze volume de documente.

Dacă profesorul n-ar fi strîns cu trudă zilnică miile de acte, azi am fi avut cu mult mai puțin din ceea ce putem numi la propriu „moștenire culturală".

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 411–415 BUCUREȘTI, 1970

Era în ianuarie 1961, şi boala îl obliga să stea mai mult în pat. Sărbătorile de sfîrşit şi început de an nici nu se încheiaseră bine, şi profesorul ne telefona, ne chema acasă şi, sub îndrumarea unor cercetători mai vechi, ne spunea să lucrăm la muzeul pe care-l concepuse la institut. Avea în minte plicurile cu documente şi fotografii, cunoştea pe dinafară dimensiunile şi culorile lor, ştia ce scrie pe ele. „Aveţi grijă, în faţa ferestrei puneţi vitrina aşa, şi acolo expuneţi documente Alecsandri, iar în alta (şi indica locul în care trebuia situată vitrina) să expuneţi documente Odobescu; în salonul cel mare cu oglinda veneţiană, Ghica"; şi aşa mai departe. Ne da indicaţii extrem de amănunţit. Şedea acasă, dar noi, lucrînd la institut, îi simţeam privirea în ceafă şi, într-un fel, cred că lucram bine şi dintr-un pic de frică.

Literatura, în preajma profesorului, nu era o simplă preocupare, ci devenea modul tău de viaţă. Aproape că te purificai de toate celelalte preocupări şi pasiuni, rămînîndu-ţi una singură — literatura. Cu G. Călinescu înţelegeai totul mult mai bine, deveneai mult mai apt să pătrunzi subtila ţesătură a acestei realităţi căreia profesorul i-a închinat toată viaţa. L-am auzit spunînd că oamenii care trăiesc într-un mediu muzical capătă trăsături deosebite, şlefuite de sunete, ei sînt cultivaţi de muzică şi la chip.

Ei bine, profesorul, trăind literatura, avea aceeaşi rafinare a trăsăturilor pe care o are un mare muzician. Faţa lui era sculptată nu de sunetele viorii, ci de armonia ideii şi a cuvîntului.

Atmosfera de lucru pe care o crea era inegalabilă. Cînd spun „lucru", cuvîntul e poate neadecvat. A lucra înseamnă a depune un efort, dar profesorul era cel care depunea efortul, iar nouă ne lăsa numai acea imensă bucurie de a vedea cum se ridică insesizabila construcţie a spiritului uman.

Cu el, în prezenţa lui, totul devenea mai alert şi mai profund, toată inteligenţa şi personalitatea ta erau solicitate în comunicare şi nu-ţi mai rămînea nimic din tine însuţi cu care să te sfătuieşti, adică te obliga să fii spontan şi întreg, să pui totul pe masă şi să nu umbli cu contrafaceri. De fapt, el ne elibera de tot ce învăţasem mai înainte numai din obligaţie, fără convingeri formate, şi ne obişnuia să fim noi înşine în procesul gîndirii. Ceea ce, pentru un intelectual, este o cucerire esenţială.

Respecta cu discreţie marile personalităţi şi vibra vorbind de Eminescu, Ibrăileanu sau Pârvan, dar persifla cu dezinvoltură nume pretenţioase care nu aveau totdeauna acoperire.

În urmă cu cîtva timp am avut prilejul să văd amănunţit cărţile bibliotecii din str. Vlădescu. Însemnări marginale, tăieturi din ziare păstrate cu grijă între file, cîte un an — să zicem 1921 sau 1923 — scris evocator pe o carte cumpărată de la un anticariat mi-l aduceau în minte şi-mi transmiteau emoţia pe care o aveam şi în prezenţa lui. Deodată, un volum impunător mi-a căzut sub ochi. Foaia de titlu, bogată, arăta că aveam de-a face cu un nume de prestigiu dintr-o literatură străină — apoi, calităţile autorului, semnalate cu litere groase, impuneau — membru al Academiei, membru de onoare al..., consilier etc. — te făceau să deschizi cartea cu respect, cînd, în josul paginii, scris în fugă cu creionul roşu, profesorul nota: „mofturi neroade de fată bătrînă". Ei bine, hohotul de rîs, de dincolo de mormînt, al profesorului îţi amin-

teşte încă o dată, dacă cumva ai uitat că, luînd o carte în mînă, trebuie să fii totdeauna tu însuți.

În schimb, pe o altă carte, pe *Istoria limbii române* a acad. Al. Rosetti, G. Călinescu nota : „operă capitală pentru limba română" — atît şi nimic mai mult, dar această notă înseamnă o definitivă încoronare.

În bibliotecă, totul îl reprezintă, dar poate mai mult ca orice două lucruri — un tratat vechi de filozofie deschis pe măsuță la pagina cu portretul lui Diogene şi ultima cronică a optimistului, din care a scris doar două rînduri.

De multe ori m-am întrebat de ce toçmai Diogene îi supraveghea meditațiile. Oare erau clipe în care se simțea la fel de singur ca şi filozoful grec? Poate că tocmai neobişnuita lui inteligență îl făcea să se simtă uneori un izolat. Toți cei din jur îl iubeau, îl prețuiau, dar nu-l puteau urma pînă la capăt în urcuşul ideilor. Profesorul era mereu pe vîrful muntelui, iar noi, ceilalți, pe potecile mai joase. Îl vedeam, dar nu auzeam totdeauna perfect ceea ce comunica — poate îl înțelegeam trunchiat, fragmentar, aparent, sau fiecare în alt fel — şi el se simțea singur ; afectiv, eram cu toții alături de profesor, dar profesorul, ca orice geniu, era, de fapt, un singur.

Această imagine trebuie însă neapărat pusă în relație cu grija lui permanentă de a fi în mijlocul nostru, al celor mulți şi obişnuiți, şi — dovadă — în ultima cronică intenționa să se ocupe de poeții tineri. Nu ştiu cînd mai avea timp să citească atîta, dar era la curent cu totul şi, deşi aparent opunea o oarecare rezistență la avalanşa de noi modalități în poezie, totuşi, prețuia adevărata creație şi o încuraja. De exemplu, marea încredere şi stimă pe care i-a acordat-o lui M. Sorescu din primul moment. Mai sînt multe alte dovezi care tac şi grăiesc în acelaşi timp. Tac, pentru că profesorul n-a scris despre unii scriitori, dar grăiesc, pentru că volumele lor există în bibliotecă păstrate cu grijă printre cărțile pe care le-a iubit, de exemplu volumele lui Romulus Vulpescu.

Biblioteca din str. Vlădescu, plină cu cărți şi tablouri, cu statuete aduse din China şi scoarțe românești, cu icoane pe sticlă şi ulcele ardelenești foarte vechi, cu sfeşnice de argint şi potire de cristal, biblioteca în care profesorul, cînd ne primea, ardea mirodenii, acea bibliotecă în care vocea lui făcea să vibreze ferestrele, ne-a găzduit de nenumărate ori şi ne-a oferit prilejul unic de a-l vedea lucrînd pe domnul profesor. Uneori imagina un dialog între un cercetător, care putea fi oricare dintre noi, şi el însuşi. Urmînd acest dialog, care de fapt era un monolog, profesorul desfăşura amețitoarele sale asociații, atît de neaşteptate, dar atît de logice, încît, după ce el le dădea viață, aveai impresia că altele mai firești nici nu pot exista. Umplea spațiul cu sunetul uimitor al vocii sale, cu acea cadență puțin teatrală şi atît de specifică, prin care paradoxul cădea ca un acid în auzul celor de față, spre satisfacția tuturor.

În acea bibliotecă, profesorul ne-a citit de cîteva ori din opera lui Caragiale. Pentru mulți dintre noi, dacă nu chiar pentru toți, Caragiale nu mai avea taine ; îl prețuiam şi-l iubeam ca pe-o rudă sufletească foarte veche, pe care singuri ne-am ales-o şi la care alergam din cînd în cînd să mai luăm cîte un dram de bucurie şi înțelepciune. Dar cînd recita

profesorul, cu o mimică unică, cu o intonație, cu un glas (care, imprimat pe bandă de magnetofon, îl cucerea chiar și pe el însuși), cînd apuca parcă între degete un fir deșirat din chiar țesătura misterului, atunci, era el și totodată Caragiale, era G. Călinescu și Mitică Popescu, era amfitrionul nostru și madam Piscupescu la un loc.

Materializa niște esențe, prindea într-un singur mănunchi sute de imagini, aluzii, sensuri, le vrăjea și ți le oferea cu generozitate sau doar ți le flutura ușor, nelăsîndu-te să te apropii prea mult, făcîndu-te nerăbdător să afli ce ascunde pauza și zîmbetul perfid, convingîndu-te astfel că, de fapt, Mitică e infinit mai complex decît l-ai înțeles tu, un oarecare.

După cum se știe, profesorul „s-a încercat", cum singur spunea, în foarte multe direcții. A fost nu numai scriitor, ci a compus și muzică, a cîntat la vioară și armoniu, a pictat, a desenat schițe de costume și decoruri, și-a regizat propriile piese, a construit o aripă a casei după planurile sale, iar doamna Călinescu ne mărturisește că sfaturile cele mai potrivite privind îmbrăcămintea de la soț le primea.

Cu ani în urmă, nemulțumit și îngrijorat că în bibliotecă începuse să se simtă oarecare umezeală, a hotărît să procedeze singur la o izolare mai bună. Așadar, topind smoala în bucătărie și transportînd-o pe „șantier" într-un ibric, a muncit cu sîrg și a obținut cea mai perfectă izolare contra umezelii. Nu considera inferioară nici o muncă, se antrena cu plăcere în orice activitate și avea credința că o poate săvîrși perfect.

Ceea ce, de altfel, era cu totul adevărat. N-am să uit cum, enervat peste măsură că dentistul i-a spus că nu-i poate repara urgent dintele din față, a cerut o sîrmă de platină și și-a legat singur dintele. Nu știu prin ce mister, fără nici un fel de instrumente, și sîrma și dintele l-au ascultat. Ani de zile, cînd zîmbea, se vedea puțin acea sîrmă. Dintele, trădător parcă devenise mai credincios decît ceilalți și, cînd a murit, îl avea la locul lui. O altă întîmplare care ține tot de acest mister propriu profesorului, prin care aducea la obedință pînă și lucrurile din jur, a avut loc în 1960 chiar la serbarea de Crăciun, cînd, cu cîteva minute înainte de începerea serbării, magnetofonul s-a defectat — dacă nu era reparat în cel mai scurt timp, totul ar fi fost ratat. Telefoane la un inginer, la altul și la altul. Nici un specialist nu era de găsit, nici un membru al institutului nu se pricepea la tehnică — magnetofoanele erau încă, pentru cei mai mulți dintre noi, niște enigme. Nici profesorul nu demontase vreodată un asemenea aparat. Concentrîndu-se, a cerut o cutie. A demontat niște piese pe care le-a depozitat în cutie, a strîns niște șuruburi și apoi a montat totul la loc. Magnetofonul funcționa perfect, deși nici profesorul însuși nu știa ce operație făcuse.

Personalitatea lui copleșitoare, uneori, i-a jucat și feste, dar niște feste din care el — paradoxal — ieșea totdeauna avantajat. L-am văzut în diferite împrejurări, stînd alături de cei mai iluștri reprezentanți ai generației sale, pe care însă îi umbrea, fără nici un efort. Erau, să zicem, într-o adunare, la care trebuiau să vorbească pe rînd. G. Călinescu tăcea, dar el era cel care capta toată atenția sălii, pe cînd, alături, vorbitorul, oricît de ilustru, abia de era urmărit. Și cînd, în sfîrșit, venea rîndul profesorului, tăcerea devenea atît de grea, de materială, încît aproape că o simțeam fiecare apăsîndu-ne pe umeri. Erai obligat să asculți, să-ți

ascuți auzul și atenția. Începea marea aventură intelectuală pe care ți-o propunea G. Călinescu, luîndu-te de mînă, descoperindu-ți niște impresii, existente, neîndoios, în mintea fiecăruia, dar care nu puteau fi pătrunse decît de el, care, cu un „sezam", deschidea lacătele tuturor imaginațiilor, tuturor inteligențelor, tuturor intențiilor.

Și așa am înțeles de ce unii dintre colegii săi de generație, oameni foarte fini și instruiți, nu-l iubeau, deși îl prețuiau. Pentru că, pur și simplu, prezența lui, incandescența inteligenței sale, fascinația ființei sale cucereau publicul și umbreau alte personalități.

În vara lui 1964, la Sinaia, profesorul, foarte bolnav și abătut. Doamna Călinescu făcea totul spre a-i distrage atenția, spre a-l face să creadă că boala nu era prea gravă. De altfel, cu discreția-i caracteristică, doamna Alice-Vera Călinescu l-a vegheat toată viața pe profesor, oferindu-i confortul sufletesc atît de necesar pentru a putea crea. Dînsa, prin afecțiune, grijă și devotament, a fost ostașul anonim care a slujit din umbră aceeași cauză a culturii.

Judecînd după efortul profesorului de a-și învinge melancolia, cred că vacanța aceea a fost poate cea mai grea pentru familia Călinescu. Din cînd în cînd, spre a înviora atmosfera, eram chemați să stăm la aceeași vilă unii membri ai institutului.

Și astfel, într-o după-amiază, într-o cameră de la etaj, cu tavanul brăzdat de bîrne, profesorul ne-a chemat și, luînd în mînă volumul său de poezii, a început să recite. Deși neobișnuitul era starea obișnuită în care ne ținea, totuși, de data aceasta, tulburarea pe care-o simțeam era mai adîncă.

Avea vocea puțin răgușită, dar acea voce ne-a ținut nemișcați timp de cîteva ore, ascultînd cum își recita poeziile cu efortul ultimei clipe. Nu mai era un spațiu oarecare, ci un văzduh, în care se roteau cuvintele, păsări albe și negre. Îi era rău, dar nu se lua în seamă. Își repeta pentru sine stările de spirit în care crease poeziile. Cu fiecare cuvînt, făcea eforturi uriașe, iar noi toți încercam să-i transmitem, printr-o solidaritate spontană, forța noastră, pentru a putea continua. Avea parcă nevoie să-și verifice el însuși, auditiv, opera poetică, într-un moment de mare luciditate. Nu mai exista persoană în cameră — exista numai o dureroasă atenție și niște forțe mute într-o luptă încordată cu spectrul morții. Profesorul își presimțea atunci moartea, o simțea și încerca să vadă cu ochi postumi cum îi poate rezista opera, încerca să audă cum vor răsuna poeziile lui cînd el nu va mai fi.

Și atunci am înțeles că G. Călinescu avea o facultate pe care n-am mai întîlnit-o la nimeni, și anume aceea de a influența timpul și spațiul în care se găsea. Oricît de mică era acea încăpere, oricît de jos tavanul, prezența lui îndepărta parcă pereții și-ți transmitea senzația fizică de lărgire, de distanțare chiar. Dintr-o dată, camera de la Sinaia devenise un amfiteatru grec, în care, cineva, înălțat pe coturni, recita o tragedie.

CĂLINESCIANA — LA CINCI ANI DE LA MOARTE

Pentru un artist, timpul este decisiv : pînă într-atît încît moartea unora surprinde prin întîrzierea cu care survine — față de scrierile lor devenite deja material de istorie literară; pînă într-atît încît dispariția altora înseamnă un alt început pentru existența operei lor, și chiar pentru însăși viața lor...

La cinci ani de la trecerea lui Gheorghe Călinescu spre Empireu, spiritul său genial continuă să fie la fel de viu și fascinant, steaua sa fixată în eternitate a devenit un punct de reper pentru oceanul literelor românești. De acest adevăr ne încredințează încă o dată toate mărturiile acestei comemorări — pe care ne facem o datorie să le consemnăm aici.

Institutul de istorie și teorie literară care poartă numele marelui dispărut, și care a devenit un veritabil conservator al memoriei sale, și-a omagiat fondatorul și directorul primilor 16 ani într-o ședință de comunicări ce s-a desfășurat în chiar biblioteca Profesorului din Casa-muzeu de pe strada Vlădescu și în prezența unei echipe de redactori și reporteri ai Televiziunii Române, care au înregistrat pe peliculă aspecte ale manifestării. Comunicările au depășit sensul comemorativ, unele marcînd noi contribuții originale în cunoașterea operei călinesciene, altele relevînd date inedite asupra personalității artistice și umane a lui G. Călinescu. Actualul director al Institutului, profesorul universitar Al. Dima, și-a organizat considerațiile sale în tema *Călinescu și erudiția*, evidențiind vastitatea cunoștințelor călinesciene, modestia și onestitatea utilizării lor, intenția sa permanentă către obiectivitate și imparțialitate științifică. Profesorul universitar Mihai Novicov, pe baza unei experiențe de colaborare de 10 ani, la Institut, cu G. Călinescu, a indicat cîteva prime delimitări necesare înțelegerii existenței călinesciene în afara oricărei „legende", în sensurile adînci și reale a ceea ce poate părea uneori, privit superficial, „*Misterul*" *Călinescu* (vezi : *Ramuri*, VII, 3 (69), 15 martie 1970, p. 7). Coroborînd ideile călinesciene asupra teatrului cu propriile amintiri de la reprezentațiile teatrale cu membrii Institutului, al căror regizor era G. Călinescu însuși, profesorul universitar I. C. Chițimia a surprins, în comunicarea sa, coordonatele directoare ale *Viziunii călinesciene asupra teatrului folcloric*. Cercetătorii principali Al. Săndulescu și Marin Bucur au analizat în comunicările lor — primul, variatele formulări călinesciene asupra *istoriei literare concepută ca o creație artistică*, al doilea —

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 417–421, BUCUREȘTI, 1970

unele ecouri şi implicaţii ale *Posterităţii lui Călinescu*, realizînd metafora memorabilă a operei călinesciene văzută ca un turn înclinat al literaturii române, ameninţător pentru cei care nu-i cunosc soliditatea fundamentului şi locul său unic. În fine, prof. Ovidiu Papadima a comunicat interesante date despre *Călinescu în conştiinţa celor mai tineri scriitori de azi — elevii*, şi impresii de la festivitatea de atribuire a numelui lui G. Călinescu liceului nr. 27 din Bucureşti.

Săptămînalul ieşean „Cronica" a dedicat comemorării celor cinci ani de la moarte majoritatea articolelor nr. 10 (213) din 7 martie 1970, reamintind cititorilor săi că G. Călinescu şi-a început cariera universitară la Iaşi, la catedra de teorie şi critică literară, inaugurînd acolo „fascinantele prelegeri călinesciene" (N. Barbu). Iar unul din primii săi audienţi ne propune şi o comparaţie cu G. Ibrăileanu, de la care, de fapt, tînărul conferenţiar preluase făclia criticii literare româneşti: „Cu toate că în „comportarea" lui G. Călinescu — scrie G. Istrate — nu era nimic asemănător cu ceea ce văzusem la Ibrăileanu, el se îndepărta de fostul nostru profesor mai mult aparent, prin unele manifestări exterioare. Altfel, în modul de a gîndi, în felul particular de a expune subiectul, se puteau stabili şi interesante apropieri între ei. Aşa se face că G. Călinescu s-a impus încă de la primele ore de curs". Alte cîteva interesante mărturii ale activităţii lui G. Călinescu la Iaşi ne oferă Nicolae Ţaţomir — amintind calitatea rară a Profesorului de „a pune aripi adevărate timidităţii cu umeri şubrezi", şi Aurel Leon — în legătură cu primele colaborări ale tînărului conferenţiar la ziarele şi revistele ieşene, unde „Călinescu, crezînd fără limite în ceea ce scria, îşi apăra ca un leu fiecare cuvînt, fiecare idee". Dedicată activităţii publicistice a lui G. Călinescu este şi schiţa monografică a „Jurnalului literar", apărut tot la Iaşi în 1939 (Ilie Dan). Alte articole, încercînd să depăşească momentul comemorativ propriu-zis, se ocupă de „critica recreatoare a lui G. Călinescu", analizînd „stilul său efervescent şi metaforic" (Constantin Coroiu) şi de arta de romancier a lui G. Călinescu — *Un profesionist al romanului* (Petru Popescu). Acest articol din urmă merită o atenţie deosebită pentru seriozitatea problematicii romanului în viziunea unui tînăr romancier, şi pentru concluzia dedusă logic şi propusă tinerilor scriitori contemporani: „Pentru romancierii de azi, uneori lipsiţi de noţiuni elementare, alteori stăpîniţi de estetici momentane şi ultime, G. Gălinescu poate fi cea mai completă lecţie de proză pe care o cuprinde ficţiunea română modernă".

„România literară" (III, 11 (75) — 12 martie 1970) dedică acestei comemorări călinesciene opt articole şi poezia *Ca un om* de Ovidiu Alexandru. Remarcabil este accentul pus de revistă pe contribuţia esenţială a lui G. Călinescu în „cucerirea unei tradiţii literare româneşti", în „ridicarea, la noi, a criticii literare, pe o altă treaptă necesară" (M. Ungheanu) prin monumentala *Istorie a literaturii române*. Deşi avem rezerve în ceea ce priveşte ideea autorului asupra inoportunităţii introducerii în *Istorie* a altor scriitori decît a acelora care „suportă cu adevărat confruntarea cu marile valori străine". Dimpotrivă, credem că tocmai aceştia mărunţi sînt cei care întreţin o anume atmosferă culturală, literară şi care face posibilă răsărirea artiştilor de geniu, ca sinteze noi, originale, — astfel încît *tocmai* aceşti autori minori nu trebuie neglijaţi de o istorie literară al cărei prim scop este relevarea *continuităţii*, a legăturii şi a moştenirii

de-a lungul timpului. Într-un articol analitic, Al. Piru comentează cîteva idei estetice (convenționalitatea artei, caracterul de ficțiune) cuprinse în capitolul al XX-lea din romanul *Bietul Ioanide*, atrăgînd încă o dată atenția asupra modalității moderne prin care Călinescu îmbogățește formula romanului românesc incluzînd, în chiar momentul acut al acțiunii, largi digresiuni eseiste (estetice, filozofice), nu însă fără o raportare la evoluția epică propriu-zisă (*„Teatrul adevărat"*).

Un articol dintr-un ciclu care începe să se contureze în cîteva sinteze călinesciene de cel mai real interes, intitulat *Ipocriții sublimi*, — încercare de cuprindere totală a tipologiei eroului romanesc — e datorat criticului S. Damian, constant și atent eseist al operei lui G. Călinescu în ansamblul ei.

Demnă de semnalat este opinia lui Mircea Martin, după care, *față cu scriitorii străini*, G. Călinescu „se lasă *descoperit*, e în *stare pură*". Deși pune accentul pe elementele inimitabile ale metodei călinesciene în critica literaturii universale (analogia, paradoxul, stilul artistic), M. Martin vede lucrurile în profunzime cînd îl compară cu Tudor Vianu, și înțelege subtil rezervele *profesorului* Călinescu față de „suferința dostoievskiană" sau față de „absurd în artă". În fața unei astfel de literaturi — scrie tînărul comentator — Călinescu, precum Ovidiu în exil, visează Roma".

Un succint dar exact excurs, cuprinzînd „cîteva dintre datele exterioare ale carierei pedagogice a lui G. Călinescu", cu etapele esențiale, cu largi extrase din „rezoluțiile" ministeriale care au punctat această carieră, și cu cîteva trăsături de portret, realizează George Muntean, membru al Institutului din ultimii cinci ani dinaintea morții Profesorului Transcriem ultima frază a acestei utile rememorări : „Inaderent la rutină, la conformism, la îngustul didacticism, recalcitrant ideii comune de profesor, G. Călinescu a fost împotriva oricăror precepte și prejudecăți — *profesorul*, singurul apelativ pe care-l accepta oricînd". În fine, merită atenție emoționantele amintiri ale lui Liviu Călin, avînd o bună impresie a geniului călinescian și o surprindere exactă a atmosferei casei din strada Vlădescu. Ca și o primă *bibliografie a scrierilor lui Călinescu despre Eminescu* (1927 — 1964) întocmită de Gh. Catană.

Săptămînalul cultural „Contemporanul" (nr. 11 (1218) din 13 martie 1970) inserează, — în același colț de pagină unde ani de-a rîndul G. Călinescu publica, vineri de vineri „cronica optimistului" atît de așteptată de un public larg — o emoționantă tabletă de Geo Bogza : *Sentimentul culturii*. Autorul își mărturisește fericirea de a duce mai departe, în aceeași pagină a periodicului, făclia aprinsă de G. Călinescu. Pentru ca apoi, gîndind la „imensa pierdere", să ne încredințeze că „încă o dată a trăit sentimentul și certitudinea, dobîndite în ultimul sfert de secol, că în ființa lui am avut a face cu un om de geniu". Și, cu spiritu-i vizionar Geo Bogza ne propune spre meditare acel an îndepărtat al „centenarului nașterii lui Călinescu", legîndu-l de destinul celui mai mare poet român, și de amintirea lui Ștefan cel Mare.

Un cald omagiu *Marelui arhitect* aduce redactorul șef al revistei, George Ivașcu, așezîndu-l în „multipla gamă a geniului literar românesc" (Cantemir, Heliade, Bălcescu, Kogălniceanu, Hasdeu, Eminescu, Caragiale, Creangă, Macedonski, Iorga, Ibrăileanu, Sadoveanu, Arghezi). Subliniind apoi cîteva din trăsăturile personalității lui Călinescu — „solidă erudiție,

dinamică rinascentistă a vastelor construcții, concepție unică, de cea mai fericită sinteză între critică și istorie literară, viziune de geniu unită cu o muncă-titanică" — G. Ivașcu stabilește drept coloane de susținere ale acestei opere nepieritoare acele inegalate monumente ale culturii românești" care sînt *Viața* și *Opera lui Eminescu* (începute în 1932), *Ion Creangă* (1938) și *Istoria literaturii române* (1941), — acesta din urmă, îndeosebi, ca fiind aceea „de la publicarea căreia putem spune că ne-am simțit cu toții încă, mai autentic, mai lucid, noi înșine".

În obișnuita sa cronică literară, criticul Nicolae Manolescu se ocupă de astă dată de *însemnările zilnice* ale lui G. Călinescu, publicate parțial de Geo Șerban în revista „Steaua" (12/1969). Judecata lui N. Manolescu e cel puțin paradoxală! Acceptînd premisa călinesciană că orice jurnal intim e scris, în fond, pentru posteritate, și remarcînd faptul că, la Călinescu, „întreg conținutul virtual al unui jurnal a fost transferat în publicistică, în romane, în critică", N. Manolescu conclude că G. Călinescu nu a putut ține un jurnal continuu și complet — singurul care ar fi avut îndreptățire chiar după opinia scriitorului — întrucît lui Călinescu „îi place să comunice altora observațiile pe care, într-un jurnal, le-ar destina, mai ales, lui însuși". Adevărul e însă că, în speță, lui Călinescu jurnalul intim i se părea superfluu — așa cum o mărturisește o dată, într-o „cronică a mizantropului" din „Adevărul literar și artistic" (22 martie 1936): „Înseamnă zilnic pe hîrtie cine nu poate transforma experiența în funcție artistică". În fine, acest număr al „Contemporanului" mai conține și o ardentă pagină din „antijurnalul" poetei Ana Blandiana, închinată aceluia care, „la cinci ani de la moarte, este în continuare șef de școală" (*Geniul*).

Trimițînd lectorul nostru la pagina revistei, reținem aici sîmburele memorabil al acestei minunate ode în proză: „De i s-ar contesta ideile și gesturile, concepția și morala, de i s-ar contesta poezia, teatrul, proza, critica, de i s-ar contesta istoria literară; un singur lucru nu i s-ar putea contesta vreodată: geniul. Indiferent din ce unghi a fost privit, nimeni nu s-a putut face că nu observă haloul strălucitor care îl înconjura, transfigurîndu-l inexplicabil".

Revista „Luceafărul" (nr. 11—411 — 14 martie 1970) îl comemorează pe G. Călinescu reproducînd cîteva texte autodefinitoare (confesiuni și două poezii), — dar din păcate cu greșeli * și cîteva considerații de sinteză semnate de Al. Philippide, în care Călinescu este definit ca un *istoric poet*, unind „precizia informației și siguranța erudiției", capabil de strictă cugetare științifică, dar tot atît de capabil de gîndire poetică, acestea toate statornicindu-i prezența în „durata culturii românești".

Săptămînalul clujean „Tribuna" (nr. 13 (687) din 26 martie 1970) inserează, sub titlul călinescian *Exegi monumentum*, un fragment, după cum se anunță în notă, din monografia lui Ion Bălu aflată sub tipar la Editura Minerva, *Opera lui G. Călinescu*, — fără îndoială de un cert interes prin documentația bogată și unele ipoteze noi pe care autorul le avansează asupra formației personalității călinesciene, de pildă, aici.

---

*) La poezia *Impostură*: „ca adolescent în loc de „în adolescență" (cum e în original); la poezia *Cîntecul întîrziat*: „flota zdrelită" în loc de „flota zdrobită"; multe virgule sînt omise etc.

În fine, revista „Ateneu" publică în „arhiva" sa *alte cîteva inedite „orale" ale lui G. Călinescu*, în girul unui fost colaborator al Profesorului la Institut între 1954—1960 — Constantin Ciuchindel. Intreprinderea temerară, — după alte două ale lui Marin Bucur și Stancu Ilin, din anii trecuți, — dincolo de curiozitatea legitimă pe care o poate trezi revelarea unor sclipiri ale gîndirii călinesciene în chiar procesul viu al elaborării, și sub încredințarea că ele au fost notate pe loc în scris — date între ghilimele, trezește însă destule rezerve aceluia care a lucrat o bună parte de timp în preajma lui G. Călinescu și care-și amintește dificultatea de a trece peste interdicția oricăror consemnări, ca și paradoxala exprimare a Profesorului, deseori metodic incitatoare numai și nu veritabilă convingere.

În încheierea acestei succinte consemnări a comemorării lui Călinescu să revenim la „România literară" pentru a ne declara întru totul de acord cu Valentin Silvestru în reproșul adresat „veșnicilor neinițiați" din teatrul românesc, care ignoră încă piesele de teatru ale lui G. Călinescu. „Teatrele însă continuă a nutri — notează autorul „arlechinului" — față de literatura călinesciană destinată scenei o nepăsare torpidă, disimulată din cînd în cînd sub considerații privitoare la pretinsa neteatralitate a acestei opere". Ce-i drept, teatralitatea operei călinesciene, în ansamblul ei, este una de substanță, de idei, realizarea unei înscenări nefiind prea comodă și la îndemîna oricui; în plus, cînd e vorba de chiar teatrul călinescian, rafinamentul formulelor de expresie — alegorie, parodie, vis etc. — poate deruta chiar pe un regizor rutinat. Așa s-a întîmplat cu montarea în studiourile televiziunii a două piese într-un act, — transmise în seara zilei de 19 martie 1970, — în care impresia de „posibil" (*Napoleon și Fouché sau Despre mînie*) sau de „vis" (*Napoleon și Sf. Elena*), cu intenția parodică de reducere la absurd, nu a devenit sensibilă, conținutul dramatic transformîndu-se astfel într-un non-sens, umorul subtil, intelectual, rămînînd în afara interpretării realistice.

Iar pentru a nu lăsa nimic nespus din ceea ce este de primă importanță la comemorarea acestor cinci ani de la moartea lui G. Călinescu, să regretăm, încă o dată, faptul că editurile noastre nu au retipărit *încă* opera sa fundamentală de critic și istoric literar, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*.

Cronicar

CONTRIBUȚIA LUI GEORGE CĂLINESCU LA RECEPTAREA OPEREI LUI SHAKESPEARE ÎN ȚARA NOASTRĂ

MARIA MOCIORNIȚA

Abordarea inepuizabilei opere critice și eseistice a lui George Călinescu pornind de la ideea contribuției sale la receptarea operei shakespeariene în țara noastră nu tinde, desigur, să constituie un scop în sine, cu atît mai puțin să adauge „merite" creației călinesciene. Prezenta lucrare va evita să reediteze practica des întîlnită în critica românească dintre cele două războaie și condamnată de Călinescu însuși, de a judeca o operă în funcție de ceea ce nu și-a propus a fi.

Este adevărat că autorul *Istoriei literaturii române de la origini și pînă în prezent* nu a scris niciodată un „studiu rotund" consacrat vreunui autor englez (nici chiar lui Shakespeare), deși lucrări de anvergură și numeroase studii sau cronici sînt dedicate literaturilor romanice și unor personalități din literatura germană sau cea latină. Dar elementele care conferă acestei inegalabile personalități a culturii românești ipostaza de critic al literaturilor străine nu pot fi limitate la simpla inventariere a unei serii de titluri corespunzătoare și la evaluarea rezultatelor lor materiale. Studii competente apărute în ultimii ani[1] sînt unanime în a recunoaște că „spiritul în care G. Călinescu a scris despre literatura străină nu poate fi bine înțeles decît printr-o raportare strictă la tendințele personalității sale critice", la rațiunile estetice și istorico-literare din care rezultă excepționala sa gîndire comparatistă și aspirația spre universalitate. În consecință, în cele ce urmează ne propunem a sublinia numai unele metode, perspective și puncte de vedere din care criticul nostru abordează opera lui Shakespeare în cadrul unor lucrări foarte diferite ca structură, incluzînd pe lîngă marile sale opere de sinteză și o parte din prodigioasa sa activitate publicistică. Considerăm de la bun început ca notă dominantă a activității lui George Călinescu dorința de a demonstra capacitatea creatoare a națiunii române, demnă de a sta, prin unele „valori" ale ei, la același nivel cu marea creație

[1] Vezi Adrian Marino, *Prefață* la volumul G. Călinescu, *Scriitori străini*, E.L.U., 1967, articolele din volumele omagiale ale „Vieții românești", 6, 1965, „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1965, 3—4 etc.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 423—430, BUCUREȘTI, 1970

universală. „Paginile mele colcăie de patriotism", afirma el însuși undeva. Acestui nobil scop îi este subordonată, în ultimă analiză, nesfîrșita gamă de procedee și mijloace posibile și utilizate de el în critica și istoria sa literară, multe dintre ele implicînd într-o formă oarecare și opera lui Shakespeare.

Procedînd diferențiat, în funcție de oportunitatea intervenției sale, Călinescu expediază lucrarea despre Shakespeare publicată în 1935 de Haig Acterian cu un simplu aforism : „o onestă vulgarizare", dar consacră un studiu atent traducerii lui *Hamlet* făcută de Dragoș Protopopescu în 1938. În cronica literară pe care o semnează în numărul 910 al revistei „Adevărul literar și artistic", George Călinescu exprimă mai întîi interesul și curiozitatea cu care s-a apropiat de acea traducere, pentru că, spune el, „deși s-au făcut multe încercări de interpretare română din Shakespeare, nici una pînă acum nu poate fi socotită ca un rezultat maxim". De remarcat în acest citat ideea de „interpretare română" din Shakespeare, care dezvăluie concepția sa despre traducerea unei opere literare. Convins fiind că „definirea și progresul unei literaturi provin din studiul marilor creatori", Călinescu subliniază o dată mai mult necesitatea traducerii integrale a operei lui Shakespeare în limba română. Apoi face afirmația : „D-l Protopopescu pare foarte indicat pentru o asemenea întreprindere", date fiind cunoștințele sale de limbă engleză și aptitudinile sale de literat. Acordînd credit total competenței profesorului Protopopescu de a înțelege exact textul shakespearian, criticul își exprimă de la început punctul de vedere asupra traducerilor în general, pentru a-și face cît mai evident termenul de referință pentru aprecierile ulterioare : „ Orice traducere rămîne în cele din urmă o variantă într-o limbă străină și, prin urmare, unicul criteriu sănătos e acela al posibilității versiunii române. Întrebarea este : se simte din această traducere că și limba română poate servi ca un mijloc de expresie al gîndirii shakespeariene, apare firesc humorul, e plină de culoare poezia pe care oricine o ghicește în celelalte traduceri, fără s-o perceapă clar ?".

Răspunsurile la aceste întrebări sînt făcute să reiasă convingător din analiza de text, ilustrată cu numeroase exemple, a respectivei traduceri. Versul shakespearian este tradus de profesorul român în deca- și endecasilabe nerimate. După afirmația generală, „versurile dau solemnitate și gravitate tragediei", Călinescu arată că în cazul special al limbii române „acest soi de versificație, mai ales cînd nu e la mijloc o îndemînare prozodică deosebită, nu se deosebește mai prin nimic de proză, și-n schimb îngreuiază desfășurarea frazelor, fiindcă pentru stabilirea unui ritm se sacrifică gramatica normală". Trecînd la exemple, criticul citează o serie de versuri însoțite de următoarea exclamație : „De ce s-ar numi versuri aceste rînduri ?" :

„Copilă, lanțuri
De prins sitarul ! Crezi că
nu știu eu
Cînd arde sîngele, cu ce risipă
Se cheltuiește sufletul pe buze.
Am să te rog să fii de-acum
o leacă
Mai scumpă-n dărnicia ta
de fată.

Şi nu aşa de gata să asculţi
Ce-ţi toarnă la ureche..."

Concluzia este că era cu mult mai bine dacă traducătorul, „eliberat de prejudecata versificaţiei", „apăsa asupra expresiei substanţiale", întrucît „un simţ deosebit pentru limbă, vreun dar de exprimare remarcabil nu se află la d-l Protopopescu". Şi criticul conchide, nu fără regret : „Aici era locul unui poet".

Abateri de la alte norme de bază ale unei bune traduceri sînt scoase la lumină în acelaşi articol, citînd alte fragmente ale traducerii lui *Hamlet*. Încercînd o împămîntenire a atmosferei, o căutare de românisme cu orice preţ, traducătorul creează uneori o discrepanţă supărătoare între calitatea personajelor piesei şi modul lor de exprimare. De pildă, Polonius, nobil şi om de curte, dă sfaturi fiului său Laertes, spunînd :

„Pe veresie nu lua, nici un da".

Alteori apar traduceri forţate în limba română ale unor construcţii gramaticale specific englezeşti : Hamlet spune undeva : „N-ai putea hrăni *aşa un* clapon", iar Rosenkrantz : „înainte *să mergi* la culcare...".

Pornind de la faptul că în actul al V-lea al piesei, în scena groparilor, traducătorul încearcă o curioasă adaptare de culoare, punînd pe gropari să vorbească în stilul unor mahalagii bucureşteni, Călinescu face o serie de observaţii interesante cu privire la limba traducerilor şi la posibilitatea principală a unor asemenea adaptări. Ideea de bază pe care o susţine este următoarea : „Nici un element de vorbire nu trebuie să fie considerat în sine, ci ca un mod de expresie". Rezultă de aici că astfel de adaptări nu sînt imposibile în principiu, „cu măsură, bineînţeles", şi citează în acest sens pe Caragiale, care a procedat în felul acesta în traducerile lui. Dar, adaugă el, „se cere aici un dar de observare a limbii şi putinţa de a caracteriza eroii după graiul lor, aşa cum o au Caragiale şi Creangă". Problema pe care o ridică în cazul adaptării încercate de traducător se referă la faptul că limbajul pe care li-l atribuie groparilor nu este autentic, nu e posibil, „este numai o observaţie greşită, arbitrară". Iată un exemplu : „Judecătorul a cercetat cazul şi a hotărît înmormîntarea creştinească. Păi asta nu se poate decît dacă ea s-a-necat în caz de legitimă apărare ! Taman aici îi punctul. Dacă mă înec pe ştiutele, continuiază un act, şi un act are trei ramuri : adicăte, a lucra, a face şi a săvîrşi ; *ergo*, s-a-necat pe ştiutele ! Păi, vezi bine ! Legea judecătorilor de instrucţie !".

Imitarea vorbirii discursiv juridice de tip vechi nu este compatibilă cu noţiunea de limbaj de mahala, ea reprezintă ceva fals, cu atît mai mult cu cît la un moment dat se foloseşte acel *ergo* din limba latină, „atît de parodiat de clasici". Ceva mai departe apare de asemenea în traducere următoarea întrebare : „Dacă o fi tigva unui politician?". Anacronismul implicat de acest termen rezultă din faptul că noţiunea de politician este legată de „un anumit fel de viaţă publică, inexistentă în epoca tratată în tragedie". De aici nota de falsitate şi caracterul grotesc, nu expresiv sau pitoresc, al limbajului acestor personaje.

În capitolul *Specificul naţional* din *Istoria literaturii române*, G. Călinescu afirmă : „Istoria literaturii române nu poate fi decît o demonstraţie a puterii de creaţie române, cu notele ei specifice, arătarea contribuţiei naţionale la literatura universală". Într-adevăr, opera sa critică include

„cel mai vast repertoriu de imagini comparatiste din întreaga critică românească"[2]. El cere de asemenea unui bun cercetător al literaturii noastre „să cunoască bine, exhaustiv aproape, măcar una din marile literaturi ale lumii", ceea ce îi poate asigura stăpînirea criteriilor de comparație la cel mai înalt nivel. Specializarea într-o singură literatură este greșită, pentru că substanțial nu există mai multe literaturi, ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. Pentru G. Călinescu, arată Adrian Marino, „literaturile au o existență obiectivă, *realiter*, din care cauză par a fi situate în același plan al actualității..., dincolo de orice coordonate de ordin istoric. În conștiința criticului, întreaga fenomenologie a literaturii iese din *istorie* și intră în universalitatea abstractă, atemporală"[3].

Iată o ilustrare a acestei concepții, cu referire la opera lui Shakespeare: „Electra reprezintă în tragedia greacă tema cea mai shakespeariană. Eschil în *Choeforele* e mai analitic modern, acoperind cu ceața londoneză spasmurile conștiinței ... Acești eroi legendari sînt dominați de un spirit de «vendetta» atroce, transmis din tată în fiu. Totodată apasă asupra lor fatalitatea ... Electra lui Eschil, iritată de purtările tiranului Egist, plînge în secret destinul care îl așteaptă. Își dă seama că crima e oricum execrabilă: «Zadarnic s-ar aduna fluviile universului, ele n-ar spăla un paricid odios». E cam ce spune Macbeth: «Will all great Neptune's Ocean Wash this blood clean from my hand? No ...» (Poate tot oceanul marelui Neptun să spele de pe mîna mea acest sînge? Nu...). Edward Dowden (Shakespeare, *His Mind and Art*) remarcă la Hamlet constrîngerea fatalității și remușcarea în cazul uciderii accidentale a lui Polonius:

> I do repent: but heaven hath pleased it so
> To punish me with this, and this with me.

Cazul Electrei lui Sofocle este, psihologicește, acela al lui Hamlet. Fiii suportă greu ca locul tatălui să fie luat de un uzurpator, și mai ales prin crimă"[4].

Seria comparațiilor făcute de G. Călinescu între operele lui Shakespeare și cele din literatura română este impresionantă, numai în *Istoria literaturii române* găsim peste patruzeci. Un grup aparte de asemenea referiri are ca punct de plecare creația eminesciană și a fost tratat separat, într-o lucrare anterioară[5]. Căutînd corespondente ale tipului hamletian în literatura română, Călinescu scrie despre eroina romanului *Baltagul* de Mihail Sadoveanu: „Vitoria Lipan e un Hamlet feminin care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentații trădătoare și, cînd dovada s-a făcut, dă drumul răzbunării. Cazul lui Hamlet feminin îl mai avem în literatura română — e *Năpasta* lui Caragiale". Despre teatrul lui Barbu Delavrancea, G. Călinescu afirmă au convingere: „A recunoaște autorului un suflu shakespearian nu e o exagerare". În dorința de a împinge cît mai departe analiza pătrunzătoare a unor personaje, criticul nostru compară pe eroul piesei *Apus de soare* cu un foarte cunoscut

---

[2] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 16.
[3] *Op. cit.*, p. 15, 16.
[4] G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, p. 385—386.
[5] M. Mociorniță, *Literatura engleză în critica lui George Călinescu*, Analele Universității București, Filologie, 1967.

personaj shakespearian : „Opusul tipului Ştefan e Regele Lear, bătrînul moale, care scapă frînele autorităţii pe dată ce copiii au devenit mari".

Aspiraţia spre înţelegerea artei şi cunoaşterii ca un tot, tendinţa de a crea puncte de vedere noi în raport cu o operă l-au condus deseori pe G. Călinescu la stabilirea unor filiaţii şi a unei perspective seriale a fenomenelor estetice, la sublinierea identităţii unor teme. În studiul *Horaţiu, fiul libertului*,obsesia spectrului bătrîneţii şi a hidoasei decreptitudini a femeii e urmărită mai întîi în opera lui Horaţiu, apoi în versurile lui Ronsard : „Quand vous serez bien vieille, au soir à la chandelle..." şi apoi în opera lui Shakespeare :

„When forty winters shall besiede thy brow
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, gaz'd on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held"

(Cînd patruzeci de ierni îţi vor asedia fruntea şi vor săpa adînci brazde în cîmpul frumuseţii tale, trufaşa ta livrea a tinereţii, acum admirată, va fi o haină de doliu zdrenţuită, socotită de puţin preţ).

Am menţionat mai înainte importanţa pe care o atribuie G. Călinescu traducerii integrale a operei lui Shakespeare în limba română, încă din 1932. Într-o cronică literară publicată în 1935 atrage din nou atenţia asupra importanţei traducerilor în general pentru literatura română, întrucît, spune el, „întinderea şi calitatea traducerilor sînt semnele de nivel ale unei culturi".

Descoperirea manuscrisului cu încercarea de traducere a piesei lui Shakespeare *Timon of Athens* de către Mihai Eminescu constituie un prilej pentru G. Călinescu să amintească „marea înclinare" a poetului român pentru „divinul Brit". Aceasta îi întăreşte convingerea că Eminescu cunoaşte îndeaproape opera shakespeariană „în ediţie completă", întrucît la vremea respectivă această piesă era destul de puţin cunoscută.

În continuare, Călinescu afirmă că tema acestei piese, „un caz acut de mizantropie", prezenta un interes deosebit pentru poetul român, care o reia în nuvela *Avatarii faraonului Tlà*. Într-o cronică a optimistului publicată în 1957 sub titlul *Despre mizantropie*, George Călinescu revine la personajul shakespearian Timon din Atena şi îl analizează în amănunt, de data aceasta fără referire la opera lui Mihai Eminescu. Ceea ce pare să urmărească criticul nostru în cronica menţionată este în primul rînd o discuţie caracterologică, avînd ca bază o paralelă între *Alceste*, tipul mizantropului zugrăvit de Molière, şi *Timon of Athens* al lui Shakespeare. Călinescu afirmă că „mizantropul e un iubitor de oameni, care, contrariat în nobilele lui aspiraţii, s-a îmbolnăvit de melancolie". Timon, spre deosebire de Alceste, prezintă un caz de psihoză mai gravă. El „aruncă banii nebuneşte, în dreapta şi-n stînga, unui dar răspunde cu de şapte ori valoarea lui, împarte bijuterii la femei, scoate datornici din închisoare (însă nu dintre cei săraci), dă mese la toţi notabilii cetăţii, în genere nişte paraziţi. Într-o bună zi, intendentul său Flavius îl vesteşte că nu mai are nici un ban şi că e plin de datorii. Timon rîde. E cu neputinţă ca un om ca el, care a făcut bine la atîţia, să nu aibă prieteni ; trimite slugile la cunoscuţi să ceară bani împrumut. Aceştia refuză să-i dea. Timon cade în umoare

neagră, devine de un sarcasm cinic, merge la pădure, unde se hrănește cu rădăcini și doarme într-o peșteră, moare, în sfîrșit, în chip mizerabil".

Continuîndu-și analiza caracterului lui Timon, George Călinescu arată că situația în care se găsea Timon îi stîrnește compătimirea, dar nu-i poate găsi nici o scuză. Ceea ce urmează arată cît de subtilă și de pătrunzătoare putea fi analiza făcută de el personajelor shakespeariene :

„Nu înțeleg de ce unul din mai-marii cetății îl numește spiritul cel mai nobil, care a însuflețit vreodată un om („The noblest mind he carries, that ever govern'd man"). Timon e proprietar de domenii întinse, pe care, nici vorbă, le lucrează cu sclavi. De unde vin banii și bijuteriile lui, el nu se întreabă niciodată, risipește orgolios aurul extras din sudoarea servilor. Filantropia lui este iluzorie, fiindcă el nu iubește omul, fiind un vanitos care vrea să cîștige renume pentru prodigalitățile sale. E un zăpăcit și un desfrînat care se ignoră, un incapabil de a se administra, și cînd n-ai fost în stare a te chivernisi pe tine, cum te poți aștepta să primești împrumuturi care nu vor ajuta la nimic? În lumea plutocratică, se deschid credite numai cetățenilor solvabili".

„Purtarea lui Timon — conchide criticul nostru — s-a întemeiat pe o psihologie *à priori*, aceea după care liberalitatea aduce prietenii. Timon, neavînd sensul realului, cînd primește întîia lovitură, visarea filantropică i se spulberă și cade în demență".

În 1932, în numărul 582 al revistei „Adevărul literar și artistic", G. Călinescu semnează un amplu articol, însoțit de numeroase fotografii, cu titlul *Adevărata poveste a lui Romeo și a Julietei*. Este de presupus că respectivul material îi era cunoscut lui Călinescu din perioada studiilor din Italia, judecînd după lunga serie de documente literare și istorice pe care se bazează articolul. „Mulți vor crede că adevărata dramă a lui Shakespeare este o simplă ficțiune. În realitate, tema este scoasă din nuvelistica italiană a secolului XIV (Bandello, Da Porto) care au povestit cu multă îndemînare un fapt adevărat. Romeo și Julieta au existat și legenda lor nu e decît o transfigurare a unei năpraznice tragedii amoroase petrecute în evul tuturor suavităților spirituale, adică în evul mediu". Apoi criticul începe să depene firul povestirii faptelor reale : „Pe vremea lui Bartolomeo Dalla Scalla (1301) se aflau la Verona două familii nobile, Cappelletti și Montecchi. Bogate amîndouă și cu multe persoane de merit în sînul lor, ele erau învrăjbite, nu se știe din ce pricină, de uri tainice și desele lor ciocniri făcuseră să cadă destui morți de o parte și de alta..." etc.

Dar poate că textul cel mai interesant scris vreodată de G. Călinescu pe marginea operei lui Shakespeare este cel aflat într-o notă la subsol în cronica *Un monument al naturii*, publicată în revista „Contemporanul" din 8 martie 1957. Punctul de plecare îl constituie *Povestea lui Stan Pățitul* de Creangă, în care concepția scriitorului se confundă cu concepția obișnuită, dar retrogradă, a omului din popor, potrivit căreia „bărbatul" are o misiune pedagogică față de femeie, originar inferioară, cu reziduuri infernale, căreia trebuie să i se scoată cu cleștele „coasta de drac".

Această temă este prezentă și în piesa lui Shakespeare *The Taming of the Shrew* (Femeia îndărătnică), în care, „minus scoaterea concretă a dracilor", ideea este aceeași : un bărbat educă brutal o femeie cu porniri

rele, apucată, încăpăţînată. Dar fondul piesei lui Shakespeare este cu totul diferit.

Asistînd la reprezentarea acestei piese la Teatrul Magheru din Bucureşti, criticul nostru îşi exprimă surprinderea faţă de „interpretarea forţată" a sensului piesei shakespeariene de către autorul (nemenţionat) prezentării din program. Acesta susţine că ideea de bază a piesei este „pasionata şi dreapta preţuire a femeii, a dreptului ei la o viaţă fericită, liberă, alături de bărbat" şi că Petrucchio este acela care îşi dă seama de „marile calităţi" ale Catharinei, în cele din urmă ajungîndu-se ca „prin iubire şi respect reciproc ... aceşti doi oameni adevăraţi să se înţeleagă pe deplin". Pentru ca această interpretare greşită să fie cît mai evidentă, G. Călinescu porneşte la o lungă demonstraţie, bazîndu-şi fiecare argument pe citarea paralelă a textului shakespearian şi a traducerii. Fără a fi cît de puţin impresionat de calităţile Catharinei, „de fapt, Petrucchio umblă după zestre, păsîndu-i prea puţin cum e femeia pe care o ia : « If thou know one rich enough to be Petrucchio wife/ As wealth is burthen of my wooing dance/ Be she as fool as was Florentius love/ As old as Sybil ... » etc. (Dacă cunoşti una destul de bogată ca să fie nevasta lui Petrucchio/ dat fiind că averea este refrenul dansului meu de nuntă/ poate să fie urîtă ca iubita lui Florentinus/ bătrînă ca Sybilla ... etc.).

Şi cum respectă Petrucchio pe Catharina? O bate, o sperie şi în cele din urmă o dresează, inculcîndu-i ideea că femeia nu trebuie să aibă nici o personalitate, făcînd-o să spună ca un ecou în amiaza mare, că e lună fiindcă aşa a poruncit el, şi îndată după aceea că e soare, fiindcă aşa pofteşte, să capituleze total : « And be it moon, or sun, or what you please » (Şi să fie lună, ori soare, şi orice vă place). Cum mai poate fi aptă la adevăr şi deci la libertate o asemenea fiinţă, care sfîrşeşte prin a predica altora sclavia femeii : « Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper, thy head, thy sovereign » (Soţul tău este stăpînul, viaţa, păzitorul, capul, suveranul tău). Rolul femeilor este « to serve, love and obey » (a sluji, a iubi şi a se supune). « And place your hands below your husband's foot in token of which duty, if he please. My hand is ready, may it do him ease... » (Şi puneţi mîinile voastre sub picioarele soţilor voştri în semn de supunere ; dacă el doreşte, mîna mea e gata, de poate să-i facă plăcere ...).

Iată ce a obţinut Petrucchio de la Catharina, mai simpatică în revolta ei : să n-aibă noţiunea de adevăr, să n-aibă demnitate ; să se lase călcată cu piciorul pe mînă, de bărbat. De fapt, Catharina e lamentabila victimă care a căzut din lac în puţ şi aşa trebuia interpretată piesa. A trebuit să vină *Nora* lui Ibsen, ca să facă procesul bărbatului tiran şi să pună problema dreptului femeii de a avea o conştiinţă proprie. Comedia lui Shakespeare oglindeşte doar ... ivirea unei contradicţii între bărbat şi femeie după Renaştere, în chipul unei recalcitranţe feminine şi a unei represiuni virile...".

Prezenţa aceleiaşi teme în opera lui Creangă şi în cea a lui Shakespeare sugerează criticului „un adevăr mai înalt", cu aspecte diferite în scrierile celor doi autori : „Toţi marii creatori de viaţă, chiar dacă nu aparţin poporului în sensul strict al cuvîntului, ca Ion Creangă, au în ei, în mare măsură, tendinţa de a vedea « peuple » adică prin unghiul de vedere al masei. Întîlnim la ei obtuzităţi şi îndrăzneli bătătoare la ochi faţă de viziunea claselor restrînse, rămîneri în urmă, dar şi intuiţii revoluţionare. Ei nu inventează nimic, însă descoperă procese intime şi îndelungi de

gîndire a maselor, care, cînd sînt revelate, au și început a produce în lume o răsturnare".

Cît despre interpretare, Călinescu apreciază pe G. Demetru, care a jucat excelent rolul lui Petrucchio, umanizîndu-l. „Lăudabilă a fost și Nineta Gusti", continuă el, ca de altfel oricare din interpreți. În general, „Teatrul Armatei merită elogii". În privința regiei însă, obiecțiile sale sînt numeroase : „Mă surprinde gustul pe care îl constat la regizorii noștri pentru paiațărie și diversiuni ieftine, fuga de realism inteligent. Trupa joacă în castelul lordului ; deci două decoruri simple, unul reprezentînd o piață și alta casa lui Petrucchio (în moduri mai iluzioniste, iar nu cu acel schematism extravagant și acel cromatism care fac din oameni niște pure gîngănii) erau îndestulătoare. Regizorul a pornit de la ideea că niște actori de bîlci vin în căruță și pleacă așijderi, și că în lipsă de recuzită se folosesc de simboluri. De aici o sumă de peripeții nepomenite în text, prezentare a protagoniștilor de către un speaker, schimbarea soarelui și a lunii pe un băț, repetarea unor replici fiindcă o schemă de pom era întoarsă pe dos, ivirea unui sufleur din culise, apariția efectivă a unui cal de mascaradă, compus din doi actori vîrîți într-un « costum » cavalin, din care cel din față pune omenește picior peste picior, și multe alte turlupinade...". „Grimarea monstruoasă a servitorilor — acceptabilă într-o feerie — n-are nici un rost aici. Scena e un coșmar și dă piesei un aer demential, îndepărtează cu numere de circ atenția de la problematica, în fond severă a piesei". Însăși reacția publicului față de această manieră de prezentare a unei piese de Shakespeare a constituit o replică a bunului-simț față de asemenea flagrante exagerări și denaturări ale regiei : „Pot să asigur că, în ciuda unei aparente animații, publicul a ascultat cu plăcere replicile rezonabile ale protagoniștilor și a privit incredul și obosit excesiva bufonadă contrară bunelor tradiții ale teatrului nostru". Părerea sa personală este că în epoca noastră Shakespeare nu trebuie reprezentat într-un decor excesiv simplificat : „anume simplificări folosite pe vremea lui Shakespeare din motive tehnice proprii epocii nu mai au rost azi", ele fiind de fapt în egală măsură ridicule, „cum ridicul ar fi azi ca spectatorii mai de vază să stea... chiar pe scenă".

Sfîrșind aici prezentarea citatelor din critica lui G. Călinescu, este evident că, sub raportul informației exhaustive, în limitele obiectului ei, lucrarea rămîne deficitară, necesită încă numerase completări. Lucru care urmează a se realiza într-o sinteză ulterioară.

TEATRUL POPULAR CONCEPUT DE G. CĂLINESCU ȘI SEMNIFICAȚIA LUI LITERARĂ

I. C. CHIȚIMIA

G. Călinescu a conceput și scris teatru popular în lucrul la Institutul de istorie literară al Academiei.

La o reprezentare internă și experimentală a *Franțuzitelor* lui Facca, observînd că printre colaboratorii săi există talente actoricești, s-a gîndit la un teatru scurt, de tip popular, pe teme folclorice, de reprezentat tot în adunare intimă, în sărbătorile de iarnă. Piesa se desfășura nepretențios, în atmosferă de naivitate și grotesc, ca în *Jocul cu păpuși* sau în scenele de *Vicleim* din teatrul popular. Pe lîngă piesa populară, G. Călinescu a compus, de fiecare dată, pentru reprezentare, și una sau două piese cu tematică din lumea cultă, realizate însă tot în aceeași atmosferă de umor, naivitate și grotesc folcloric. A conceput, așadar, un teatru de cameră înainte ca acesta să ia proporții în Europa, în viziune simplă, cu elemente intenționat absurde și neconforme cu ce știe lumea și cu ce așteaptă spectatorul; cu scena foarte aproape de asistență, cu amestecul actorilor printre spectatori, aceasta și din lipsă de spațiu. Toate piesele s-au jucat în casa lui Călinescu, și ea de tip popular, cu interior sui-generis, din str. Vlădescu. Unii dintre cei cîțiva invitați din inițimii profesorului au venit la început cu gîndul să vadă „trăsnaia" lui G. Călinescu, dar au fost cîștigați de spectacol și au participat cu altă stare de spirit la cele următoare. Unora dintre actori li s-a părut că sînt dezonorați de rolurile și ipostazele ridicole ca de măscărici, întrupate chiar cu numele lor personal, au ripostat înfundat, dar au acceptat jocul pentru plăcerea profesorului și pe urmă pentru plăcerea teatrului său, genuin și neafectat.

Așa s-a reprezentat cîțiva ani în șir teatrul lui G. Călinescu, iar după dispariția lui cele douăsprezece piese jucate de colaboratorii săi, inclusiv a treisprezecea și ultima, *Ludovic al XIX-lea*, care n-a văzut lumina rampei, cum a dorit el, au fost publicate în volum : G. Călinescu, *Teatru*, București, Editura pentru literatură, 1963, 256 p.

Întîia piesă jucată a fost *Irod împărat*, în care Irod și sfetnicii săi intrau pe scenă în hazul asistenței, venind pe ușă, de afară, pe cai de beție de lemn, ca în jocul de copii, imitînd mersul în galop. Piesa relua tema

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 431–437, BUCUREȘTI, 1970

tăierii pruncilor din *Vicleiul* sau *Vicleimul* popular, cu amestec de scene comice și tragice, cu cîntece muzicale compuse de însuși Călinescu. Un singur prunc scăpat, adus de sfetnic în fața lui Irod, îi spune acestuia :

Iroade, nu vreau să mor
Tocmai voiam să mă-nsor,

dar, la porunca lui Irod, este tîrît afară și urlă în urechile asistenței.

Percepția variată și nouă a elementelor inspiratoare la Călinescu se vede în parodia la *Viața lumii* a lui Miron Costin, căreia îi dase o notă de lirism antrenant într-una din poeziile sale, *Viața*, și care răsuna acum grotesc, cu amestec de „versuri la morți", precum și cu amestec între datele istorice, în glasul puțin cavernos al lui Irod, jucat excelent de regretatul Valeriu Ciobanu. Pentru ilustrare, dăm un fragment în paralelă :

Irod împărat	*Viața*
Vai mie, amară-i viața,	Vai mie, amară-i viața
Subțire, precum e ața !	Mai șubredă decît ața !
Lume, lume, dulce floare,	Unde-i mîndrul Decheval
Mult ești tu înșelătoare,	Și-amazoanele pe cal ?
Azi grădină cu miroase,	Unde-i bădica Traian
Mîine țintirim cu oase [...]	Crai norodului rîmlean ?
Unde ești, Aristotele,	Unde-s marii voievozi,
Mare cititor în stele,	Cu boieri și cu aprozi,
Unde, mîndre Solomon,	Și domnițele ochioase
Ce domneai în Babilon ?	Învăscute în mătase[2] [...]
Unde-i craiul Bonaparte	Unde-s grădine cu flori,
Cel iscuțit și cu carte,	Ploi de toamnă și ninsori ?
Care a murit cu zile,	Unde-s sòții și dușmanii,
Bătîndu-se cu Ahile ?	Unde lunile și anii,
De-atîta urgie	Unde visuri și păreri,
Mă-ncurc în cronologie[1].	Unde e ziua de ieri ?[2]

În poezia *Viața*, creată înainte, unda lirică se apropie de lirica universală, de Fr. Villon cu *Mais où sont les neiges d'antan ?*, în tirada lui Irod elegia e o glumă, în consensul întregii piese, nelipsită însă de meditație filozofică la nivel popular.

Brezaia, din seria următoare de piese, nu se deosebește ca structură generală. Același personaj central, Irod, cu sfetnicii săi care intră, la fel, călări pe cai de lemn. În conținut e vorba de însurătoarea lui Irod, care, după exterminarea copiilor, vrea să populeze iar pămîntul cu pruncii lui. Sfetnicii îi recomandă pe Brezaia, dar la vederea și vorba ei, care se reduce la un monoton behăit, „beee !", ca răspuns la orice îi „cîntă" filozoficește mirele, behăit schimbat doar în „behehe", la invitația unuia din sfetnici : „mai zi și tu altceva !", Irod se mînie și poruncește s-o taie, iar sfetnicii să fie pedepsiți cu moartea. Intră în scenă o călugăriță, care-i place lui Irod ca femeie, dar ce folos, căci ea vrea să-l facă schimnic și vrea să-l oprească de la vinul care-l întărîtă „în patimi lumești". Între două rele, Irod preferă pe muta pămîntului, care nu-i măcar convertită la practici departe de natura vieții și știe sau trebuie să știe :

[1] Cf. G. Călinescu, *Teatru*, București, 1965, p. 213.
[2] Cf. G. Călinescu, *Lauda lucrurilor*, București, 1963, p. 155—156.

Să tacă, de dragoste să nu fugă,
Să dea copiilor să sugă.
Fiind lipsită de grai, să nu stea pe la uși,
Să nu se vîre între mine și supuși.
Să mă lase să beau vin,
Să nu-mi vorbească de moarte și chin.
Să fie lumeață, să nu mă probozească cu raiul
Să nu se țină de mine ca scaiul.

Dar, ca la efectul unei vechi practici magice, cînd toți dansează pe scenă în chip schimonosit și burlesc, zicînd :

Brezaia pereche n-are,
O cere Irod cel mare
Ța, ța, ța și he, he, he
Buhuhu și behehe,

Brezaia rupe a vorbi și i se adresează lui Irod în chipul cel mai omenesc :

Iroade, drăguțul meu,
De te prind cu alta, vai de capul tău ![3]

La această replică, Irod amuțește el, și cade pe tron cu un „beee !", pentru ca, în final, după ce le spune cuminți sfetnicilor :

Chițimie, și tu, Vrabie
S-ar cuveni amîndoi să muriți de sabie,
Însă eu, uite, vă iert
Ca să am cu cine să mă cert[4],

toată masa prezentă de actori să strige lung, într-un cor, „beeeee !", ca semnul cel mai simplu de percepere a adevărului și a lumii. Sub masca burlescului, G. Călinescu filozofează fără crispare, ca și poporul. E un amestec discret sau poate „absurd" de comedie și de poezie.

De la comedia burlescă, în spirit popular, G. Călinescu a trecut la poemul dramatic liric, cu temă de basm și cu elemente fantastice, *Basmul cu minciunile*, în care versul capătă înaripare, iar personajele sînt pline de candoare basmologică. Un împărat are trei fete, cărora le-a venit vremea să se mărite, dar împăratul se sustrage îndatoririlor de părinte, de teamă să nu dea din împărăție „zestre la golani", și se metamorfozează de fiecare dată în broască-țestoasă, cănăraș și cărăbuș. Cu sfatul unei babe, fiicele îl imobilizează, smulgîndu-i trei fire din barbă, și împăratul acceptă mai întîi căsătoria celei ce-i va inventa pe loc o mare minciună. Fata cea mare îi deapănă basmul cu zmeul care furase unei împărății luna și soarele și căruia fata îi ia puterea cu „încîntarea" ei personală :

Atunci rămase tînjind de lingoare,
Iar pe cer răsăriră lună și soare.

---

[3] G. Călinescu, *Teatru*, p. 228—230.

[4] În pielea lui Irod, la aceste vorbe, se afla însuși Călinescu, care plasa în piese cîte ceva din întîmplările de la institut.

Împăratul știe însă că acesta-i un basm „cu aligorie" și nu se dă bătut, fata neticluind nimic de la ea.

A doua fiică îi narează împăratului povestea cu pruncul care nu vrea să iasă din pîntecele mamei (însăși povestitoarea !) pînă nu-i promite

Pe Steluța cea frumoasă,
Cu codița mătăsoasă,
Cu miere pe toată gura,
Cu ochii negri ca mura[5].

Dar împăratul știe că „și-aceastea-s parimii pentru babe și copii".

A treia fată spune scurt că „n-are să-i ceară bărbatului găteli scumpe și că va fi blîndă ca o mielușică". Acum împăratul este convins de minciuna „femeii" și consimte să o cunune, cîntînd nevinovat împreună cu celelalte personaje un început de colind :

Sus pe cer soare răsare
Cu lumină mare,

colindul contopindu-se imperceptibil cu ideea basmului povestit de prima fată. Piesa conține discret poezie de calitate, ca în următorul tablou cu expresie populară nudă, în asociație magistrală de tip Arghezi, și cu frumoase licențe poetice :

Și-astfel sosii pe un munte nant
La o palată de diamant,
Aci era jale mare,
Împăratul plîngea cu lacrimi amare,
Că-l calicise un zmeu fără milă
Nelăsîndu-i lumină decît cea de feștilă,
Fiindcă-i furase soarele și luna
Și era acum noapte într-una.
În palat mai era cum era,
La opaiț diamantul strălucea,
Dar pe cîmp, cu lumînări să fi văzut strînsă lume
Ca să plivească niscaiva legume [...][6].

Ca un pandant la basmul cu pruncul care nu vrea să iasă din pîntecele mamei, povestit mai sus de fata a doua, a luat naștere piesa *Crăiasa fără cusur*, ceea ce dovedește o anumită suită în teatrul lui Călinescu. Împărăteasa nu poate să nască. Pruncul, înfundat pe scenă sub un cearceaf de după scaunul împărătesei, răspunde, la toate momelile împăratului, „nuuu !", pînă nu-i promite pe crăiasa fără cusur, prilej pentru bătrînul monarh să-i vorbească în stil popular și să spună „șotii" :

Hai, măi țică, ieși din mă-ta, că uite, pe ziua de ieri mă jur,
Îți dau pe crăiasa fără cusur.
(L-am înfundat, știu că-s bun de glume,
Astfel de făptură nu se află pe lume).

---

[5] G. Călinescu, *Teatru*, p. 123.
[6] G. Călinescu, *Teatru*, p. 121.

Copilul iese de-a bușilea dindăratul scaunului și se deșiră din cearceaf ca un „Făt-Frumos" corpolent și burlesc. I se aduce o grămadă de fete să-și aleagă singur, tatăl îi recomandă cîte una în zadar, căci el n-o găsește pe cea dorită. După un „suspense" și trecere de ani (se stingea și se reaprindea lumina), tînărul tot alegea.

Muri și biata împărăteasă
Pînă să-ți alegi tu mireasă,

îi spune amărît împăratul. Dar, împotriva tuturor gusturilor, tînărul vrea una care să fie „mai plină, umflată la splină", să aibă „piciorul lat, să se-audă cînd pășește pe marmura din palat" și refuză toate frumusețile care i se prezintă. Pleacă-n lume să și-o găsească singur și, după un alt „suspense", apare în chip grotesc cu o matahală înaltă și „șoldoasă", pe care o laudă :

E naltă, șoldoasă, pieptoasă,
Ca mine zdravănă și arătoasă,

în timp ce în horă se chiuie ironic :

Amîndoi v-ați potrivit
Și la ochi și la sprincene,
Ca doi porumbei la pene,

pentru ca, în final, unul din sfetnici să conchidă deconcertant sau sarcastic (fiecare cum vrea s-o ia, căci lumea și relațiile ei sînt complicate) :

Curat ca-n parimie :
E frumos ce-mi place mie ![7].

Foarte des, în teatrul lui Călinescu, scrisul se prezintă „à double face" : sub primul strat de idei se află altul, care se cere descoperit și citit.

În sceneta *Soarele și luna*, G. Călinescu dezvoltă episodul de basm al Vîjbabei, cu care a contopit ideea din balada *Soarele și luna* a celor doi frați blestemați să se metamorfozeze în cele două astre și să se învîrtească pe cer, fără să se întîlnească, pentru a evita incestul. Împăratul obține de la Vîjbaba, pentru paza iepei afurisite, mînzul năzdrăvan, de care avea nevoie la împărăție în bătăliile cu vrăjmașii, în schimbul fiicei sale, Natalița, născută în urmă la palat. Vîjbaba avea să vină s-o mănînce peste șaisprezece ani, cînd va fi mai „dolofană". Între timp, fiica Vîjbabei, ascunsă în chica împăratului, a născut în chip miraculos o fată, pe Iana, leită cu fiul împăratului, Elin. Vîjbaba îl sfătuiește pe împărat s-o crească izolat într-un foișor, fiindcă altfel va urma o mare nenorocire ; împăratul o ascultă. La împlinirea sorocului, împăratul se ferecă în palat ca să scape de urgie, dar baba scurmă fierul și arma și răzbate înăuntru, cerîndu-și prada, pe care o și vede coaptă pentru festinul ei macabru :

Fragedă la carne, albă ca un caș,
Degetele intră ca-n mielul de lapte
Și-i dulce la sîn ca merele coapte.
Oscioarele ei, de pui de găină,

[7] G. Călinescu, *Teatru*, p. 223—241.

Le trozneşti în dinţi date prin făină.
Am s-o-ngraş o lună cu miezuri de nucă,
Şi s-o coc în vin, şi-apoi trai, mămucă!

Există însă artificiul de a întîrzia înmînarea victimei pînă la miezul nopţii, cînd Vîjbaba îşi pierde puterea. Dar ea se răzbună, destăinuindu-i feciorului de împărat, lui Elin, existenţa Ianei închisă în turn. Acesta o găseşte şi se simte irezistibil atras de fată :

Ciudat este că tu eşti aidoma cu mine,
Pari eu schimbat în fată ce din oglindă vine.
Glasul tău îl aud ca pe un cîntec nou
În care recunosc pe-al meu ca-ntr-un ecou[8].

Împăratul vrea să-i cunune, ştiind că nu-s fraţi, însă Vîjbaba îi împinge, cu blestemul ei, ca soare şi lună pe cer, în rotire continuă, fără posibilitate de întîlnire, încheind piesa cu un hidos şi neomenesc rînjet de cobe : „hi, hi, hi, hi, hi!".

Basmul dramatizat conţine elemente de comedie şi de „dramă", dar stilistic Călinescu le armonizează şi atenuează, încît domină atmosfera de seninătate şi bună dispoziţie. Împăratul este un mucalit, Vîjbaba un artificiu, iar tinerii reprezintă viaţa care se cere trăită, sfîrşitul fiind un simplu sfîrşit de teatru, în care nu crede nimeni. Scenele trăiesc prin ele însele, au independenţă, ca în teatrul folcloric.

Ultima piesă folclorică este *Fluturele*, concepută în atmosferă de tandreţe. În fluture este metamorfozată o fată de-mpărat, furată de un zmeu, care se îndrăgosteşte de ea (după ce redevine fiinţă) într-atît, încît nu-i poate refuza nici o cerinţă. Aşa-i ajută ea lui Făt-Frumos să omoare pe fraţii zmeului, dar cînd îi vine şi zmeului rîndul, fata nu se mai îndură, faţă de atîta încredere şi dragoste arătate de zmeu. Făt-Frumos însă devine odios, o acuză de perversitate şi-l răpune şi pe cel de-al treilea zmeu. Fata îi cade zmeului în genunchi şi-i cere iertare. Zmeul o iartă şi se-ntinde să moară, ca-n marile drame. Dar, pentru ca spectatorul să nu rămînă cu impresia tragicului din final, Călinescu, în mod ingenios şi în spirit popular, la jeletele întîrziate ale zmeoaicei-mame, îl pune pe zmeu să ridice capul şi să-i aducă aminte mamei că-i teatru, spunînd comic, în hazul asistenţei :

Taci, bre, că-mi spargi timpanul.
S-a terminat cu piesa. Mai urli şi la anul.

Sub voalul basmului şi al farsei, piesa este însă străbătută de omenesc şi de poezie. Descrierea fetei, văzută de zmeu prin ochean, nu mai este simplă replică teatrală, oricîtă intenţie comică ar fi în ea :

Nici orhidee, nici lalea
Nu se aseamănă cu ea,
Pe trup brocart, pe cap turban,
Ca-n India cel mai bogat sultan.
Pare-o mînă de ninsoare,
Ruptă dintr-un măr o floare[9].

---

[8] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 245—253.
[9] G. Călinescu, *op.cit.*, p. 196.

După călătoria în Cehoslovacia, G. Călinescu a creat un teatru de păpuși, cu un titlu elocvent, *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor*, în care glasul lui Călinescu a interpretat expresiv, pe bandă de magnetofon, roluri de bărbați și femei, cu o remarcabilă distincție. A fost prezent deci și ca actor.

Teatrul popular a fost completat de fiecare dată cu piese vizînd lumea „stilată", în atmosferă de galanterie, anecdotă cu tîlc și abatere de la clasicitatea stereotipă. Așa au luat naștere parodia *Phaedra* (*teatru abstracționist*), *Despre mînie sau Napoleon și Fouché*, *Napoleon și Sfînta Elena*, *Răzbunarea lui Voltaire* etc.

G. Călinescu a creat un teatru de cameră, cu calități literare și inovații dramaturgice, în care grotescul folcloric și-a găsit expresia adecvată, iar jocul pieselor, fără rutina și patina actorului profesionist, cu anumite stîngăcii, a fost cu atît mai gustat, ca ceva natural și nesilit. Dacă, din întîmplare, s-ar fi ajuns la filmarea unor piese sau scene, acestea ar fi constituit o sursă de documentare istorico-literară pentru un teatru experimentat în cadrul institutului, cu notele lui particulare. Poate că o echipă, într-o formație reînnoită, ar trebui să repună în scenă, în spiritul profesorului, unele dintre piese, în același loc în care s-au jucat altădată.

LUCIAN BLAGA
SINTEZĂ BIOGRAFICĂ

DINU PILLAT

Lucian Blaga, al nouălea copil din familie, se naşte la 9 mai 1895 în satul Lancrăm, din apropierea Sebeşului. Tatăl său, preotul ortodox Isidor Blaga, avea gustul lecturii, cu spiritul deschis mai ales culturii germane, ca fost elev al gimnaziului săsesc din Sebeş şi apoi al liceului „Brukenthal" din Sibiu. Îl interesa literatura universală, dar şi matematica şi filozofia (Kant, Schopenhauer ş.a.m.d.). Horia Teculescu, fost coleg cu Lucian Blaga din şcoala primară, ne aduce la cunoştinţă în nişte „amintiri" publicate în revista „Familia" din 1935 un amănunt de-a dreptul uimitor cu privire la pasiunea lecturii de care era animat preotul Isidor Blaga: „Cunoscînd bine limba germană, împrumuta cărţi de filozofie de la un preot reformat din Sebeş, care studiase în Germania. Citea mult, chiar în altar, în cursul servicului religios, cînd se cînta la strană". În sat, preotul făcea o figură asemănătoare cu Popa Tanda, eroul povestirii lui Slavici, stimulînd prin exemplul său personal, de om practic în sens progresist. După însăşi mărturisirea fiului, „era un liber-cugetător", care îşi îndeplinea îndatoririle ecleziastice „ca un conştiincios adept al pravilei, dar oricum numai aşa cum se putea, fără elanul unei adevărate convingeri". Descriindu-şi tatăl în cadrul vieţii domestice, Lucian Blaga îl prezintă ca fiind „calm şi rar la vorbă, dar nu ursuz". Mama, după numele de fată Ana Moga, se trăgea dintr-o familie venită „în Ardeal din Macedonia la sfîrşitul veacului XVII, după reprimarea de către turci a unei răscoale", familie „care a dat neamului mulţi preoţi şi un episcop". Vorbind despre mamă, Lucian Blaga îi face un portret moral extrem de sugestiv: „...Fără multă şcoală, cu instincte materne şi feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătăţii vitale, grele, masive. Nu avea Mama cunoştinţe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existenţă încadrată de zarea magiei. Ea se simţea cu toată făptura ei vibrînd într o lume străbătută de puteri misterioase, dar nu se abandona niciodată visării. Fiinţă impersonală, fără gînd întors asupra ei însăşi, stăpînită numai de sacrul egoism al

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 439–448, BUCUREŞTI, 1970

familiei, Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rînduielile vieții noastre".

Lucru cu adevărat fenomenal, poetul nu vorbește pînă la vîrsta de patru ani, spre marea îngrijorare a părinților, ca și spre nedumerirea medicilor, la care este dus în consult. În legătură cu această epocă, stînd „sub semnul unei fabuloase absențe a cuvîntului", Lucian Blaga constată în concluzie, la capătul unui paragraf de la începutul volumului său de amintiri, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*: „N-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de « logos » în cei dintîi patru ani ai copilăriei. Cu atît mai puțin acel sentiment de rușinare, ce m-a copleșit, cînd, constrîns de împrejurări și de stăruințele ce nu mă cruțau, ale Mamei, am ridicat mîna peste ochi, ca să-mi iau în folosință cuvintele. Cuvintele îmi erau știute toate dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc". Este poate locul să adăugăm că poetul are să se revele de-a lungul întregii sale vieți de mai tîrziu ca o fire puțin comunicativă, complăcîndu-se în tăcere ca în elementul său propriu. Într-o poezie din epoca maturității, intitulată *Autoportret*, îl vedem că începe prin a se defini cu versul: „Lucian Blaga este mut ca o lebădă". Anii copilăriei se scurg în joc și rugăciune. În legătură cu jocurile, semnalăm ca interesant următorul amănunt pomenit de Lucian Blaga: „Exploatam o grămadă mare de nisip mărunt pus de cineva sub castanul uriaș din fața casei. Din elementul ușor umezit clădeam bolți, labirinte, biserici. Mai ales biserici. Îmi pusesem în cap să devin odată « zidar de biserici », adică arhitect. Acesta a fost întîiul meu « ideal » de viață". Cît privește rugăciunile, care constituie un timp una din manifestările de viață interioară ale lui Lucian Blaga copil, mărturisiri prețioase sînt de găsit în același *Hronic și cîntec al vîrstelor*: „Pînă la vîrsta de 10—11 ani, viața mea avea să fie tot mai hotărît stăpînită de un sentiment religios, sporit de cele mai necontrolate excrescențe. Și aceasta progresiv. Nu exagerez de loc spunînd că ani de-a rîndul am stăruit zilnic cîteva ore, cel puțin două, în rugăciune. În închinare despuiată de orice ritual aparent. Făceam adică loc rugăciunilor printre bătăile ceasului de la turnul bisericii, cu deosebire către dimineață, înainte de a se face ziuă, cînd tocmai această grijă mă trezea. În timp ce toți ceilalți, cu care locuiam, își dormeau în ritmuri felurite somnul lin și nepăsător, eu, fără a-mi părăsi poziția orizontală, întovărășit de respirația tuturor, repetam pe întuneric și numai pentru un auz interior de zece ori, de douăzeci de ori, de cincizeci de ori, una și aceeași rugăciune" (*Tatăl nostru*). Despre modul cum s-au întîmplat să ia sfîrșit transele de fervoare religioasă din copilărie, avem prilejul de a lua cunoștință din cuprinsul unor *Convorbiri cu Lucian Blaga*, pe care le publică Mircea Eliade în revista „Vremea" din 1937: „În clasa întîi de liceu am încetat de a mai crede în Dumnezeu. Am strîns într-o zi copiii cu care mă împrietenisem și le-am mărturisit descoperirea mea: Dumnezeu nu există!". Pentru a reveni la datele exterioare ale biografiei lui Lucian Blaga, trebuie spus că face clasele primare la școala săsească din Sebeș, iar apoi pe acelea secundare la liceul „Andrei Șaguna" din Brașov. Caracterizînd singur, în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, psihologia sa de elev, îl surprindem cu acest prilej definindu-și sentimentele față de școală. „Cartea nu-m

punea piedici şi norocul îmi cînta în strună. Totuşi, şcoala îmi rămînea pe dinafară, neîndrăgită. De altminterea niciodată şcoala şi inima n-aveau să se întîlnească. Nu, niciodată ! Starea de şcolar o simţeam înlănţuitoare şi apăsătoare, de multe ori ca un urît să-ţi chemi moartea. Se deşteptase, ce-i drept, în mine un simţ al datoriei, care nu ceda şi cu care răzbeam. Nu mă speriau greutăţile şcolii, trebuia însă să înfrîng necurmat un urît fără nume, fără capăt şi fără fund al săptămînilor". Horia Teculescu, care s-a întîmplat să fie coleg cu Lucian Blaga şi de-a lungul anilor de liceu, îl prezintă în amintirile sale ca un elev cu totul afară din comun. „La cursuri, îmi aduc aminte că uimea pe profesori cu originalitatea răspunsurilor pe care le da... În clasa patra am întemeiat o societate literară, alegîndu-l pe el preşedinte ; începuse să-l pasioneze problemele de ştiinţă şi de filozofie. Ne vorbea despre planeta Marte, încerca să ne dovedească existenţa vieţii acolo...". De pe la paisprezece ani, începe să citească din Schopenhauer, Kant, Spinoza, Haeckel. Cîştigat la început de pozitivism, sub influenţa lecturii operelor lui Vasile Conta, adolescentul Lucian Blaga se leapădă de acesta, o dată cu evenimentul stabilirii primului contact cu metafizica indică, în ultimele clase de liceu, cînd îi cad întîmplător în mînă broşurile a doi discipoli ai lui Rama Krişna (după expresia sa, „cea mai minunată apariţie religios-spirituală a secolului al XIX-lea"), anume Swami Vivekananda şi Swami Abhedananda. „O curiozitate arzătoare mă îmboldea să citesc şi să recitesc — aminteşte el în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* — scrierile celor doi swami. Pe această cale, micul cetăţean al unui sat din Transilvania pătrundea într-o lume nouă, ce i se părea atît de paradoxală şi sublim sucită în asemănare cu viziunea creştină, sub bolţile căreia crescuse, şi în comparaţie cu filozofia naturalistă, ce tocmai şi-o însuşea din cărţi şi din aer. Aceşti doi swami erau pentru el un fel de soli ai lui Strîmbă-lume". Aptitudinile literare şi filozofice se manifestă de timpuriu la Lucian Blaga, care ajunge să-şi vadă primele versuri publicate la vîrsta de cincisprezece ani, în revista „Tribuna" din Arad, şi prima încercare de exegeză filozofică (articolul *Despre intuiţia în filozofia lui Bergson*), la sfîrşitul liceului, în ziarul „Românul", tot din Arad.

După bacalaureat, chiar în anul izbucnirii primului război mondial, se înscrie la facultatea de teologie din Sibiu, nu însă cu scopul de a se pregăti pentru cariera ecleziastică, ci numai pentru a scăpa de serviciul militar, teologii de orice confesiune fiind scutiţi să facă armata, după legile de atunci ale statului austro-ungar. Astfel, izbuteşte să se sustragă obligaţiei de a lupta în rîndurile unei armate străine. Comentîndu-se în ipostaza neprevăzută de teolog, Lucian Blaga aduce în *Hronicul şi cîntecul vîrstelor* cîteva precizări care nu pot să fie trecute cu vederea : „Între mine şi teologie am pus o tablă de azbest izolator. Cu toate acestea contactul cu diversele materii imponderabile şi abstracte, ca substanţa fictivă a Cerului, a putut să deştepte în mine o seamă de interese de aceeaşi natură, dar degajate de orice criterii dogmatice. Dacă bunăoară catehismul budist mă vrăjise cîndva, cînd eram prin clasa a patra a liceului „Şaguna", acum aceeaşi aplecare, multiplicîndu-şi volumul, îmbrăţişa, în conul său de lumină, întreaga istorie a religiilor şi filozofia religiei ca atare". Coleg cu Lucian Blaga şi ca student, Horia Teculescu face următoarea menţiune,

în legătură cu această epocă : „Preocupările noastre literare şi filozofice fiind mai intense, fatal ne-am izolat de restul colegilor. În fiecare seară, în biblioteca seminarului, Blaga ne ţinea cursuri din istoria filozofiei renaşterii, după Höffding". Cu toate că s-a întîmplat la un moment dat să cadă la un examen de „Cîntări bisericeşti", ajunge a sfîrşi teologia cu bine, în 1917. Aspirînd la o carieră de profesor universitar, pleacă la Viena, cu scopul de a pregăti acolo un doctorat în filozofie. Pentru Lucian Blaga, anii petrecuţi la Viena se soldează cu aprofundate lecturi filozofice la biblioteca universităţii, cu iniţierea în manifestările artistice şi poetice ale „expresionismului", la epoca aceea în plin proces de afirmare în lumea germană, ca şi, în sfîrşit, cu evenimentul sentimental al cunoaşterii Corneliei Brediceanu, cu care se căsătoreşte în 1920 şi cu care are o fetiţă (Dorli) în 1930. Debutul editorial, reprezentat de publicarea volumului *Poemele luminii* în 1919, vine să impună pe tînărul doctorand întors de la Viena ca pe un poet de o factură nouă, atît prin modalitatea de exprimare a unui lirism de natură centrifugă, cu impetuozităţi dionisiace care dau versului liber o dezmembrare tipografică şi o aritmie încă inedită pe atunci la noi, cît şi, mai ales, prin procedeul stilistic al dezvoltării unor polipi de imagini pe premisele cîte unei senzaţii.

După 1920, prag de sfîrşit al perioadei de formaţie a lui Lucian Blaga, la care se şi opreşte *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, destinul autorului nostru nu mai poate să fie reconstituit decît din datele exterioare ale biografiei sale. La Cluj, unde se stabileşte, într-un fel pe viaţă, face mai întîi cîţiva ani gazetărie, în paginile „Patriei"şi ale „Cuvîntului". Prezentîndu-se în 1924 la un examen de docenţă, ca urmare a unor intenţii mai vechi de a intra în corpul didactic universitar, se pomeneşte respins de la proba scrisă, din cauza adversităţii obtuzului Bogdan-Duică, factorul cu greutate din comisie. După acest eşec, primeşte în 1926 să fie trimis ca ataşat de presă în străinătate, începînd astfel o neprevăzută carieră de diplomat care are să-l poarte, timp de treisprezece ani, printr-un şir de capitale europene (Varşovia, Praga, Viena, Berna, Lisabona), în posturi de diverse grade, pînă la acela de ministru plenipotenţiar. În lungul răstimp dintre 1920 şi 1939, Lucian Blaga nu încetează de a da curs vocaţiei sale fundamentale, manifestîndu-şi geniul creator, cu aceeaşi pregnanţă, atît ca poet (în volumele : *Paşii profetului*, *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *La curţile dorului)* şi dramaturg (în piesele de teatru : *Zamolxe*, *Tulburarea apelor*, *Daria*, *Fapta*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor*, *Avram Iancu*), cît şi ca filozof (în seria de volume de estetică filozofică : *Filozofia stilului*, *Feţele unui veac*, *Eonul dogmatic*, *Cunoaşterea luciferică*, *Cenzura transcendentă*, *Spaţiul mioritic*, *Orizont şi stil*). Încă de prin 1938, pe cînd eram în clasa a şaptea de liceu, Lucian Blaga începuse a se număra printre poeţii mei de căpătîi, mai ales cu volumele *În marea trecere* şi *Lauda somnului*, unde ajunge să se releve în esenţa sa, cu o gravitate tulburătoare, ca un spirit meditativ adînc neliniştit, pradă unor grele nedumeriri metafizice. Citindu-l şi recitindu-l fascinat, am sfîrşit treptat prin a prinde înţelesul universului de reprezentări încifrat de versul său sibilinic solemn, cu rezonanţe elegiace. Totul stă la Lucian Blaga sub pecetea misterului. Poetul, care are ca nimeni altul fiorul transcendentului, este mereu în căutare, bîn-

tuit de nevoia de a descifra semnele de dincolo. Dumnezeu se refuză revelației :

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă
Dumnezeule, dar ce era să fac?
Cînd eram copil mă jucam cu tine
și-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cîntările mi-au pierit,
și fără să-mi fi fost vreodată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în țărînă, în foc, în văzduh și pe ape.

Între răsăritul de soare și-apusul de soare
sînt numai tină și rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un cosciug —
o, de n-ai fi mai înrudit cu moartea
decît cu viața
mi-ai vorbi ! De-acolo unde ești
din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi.

Încercînd cunoașterea sub formele care stau la îndemîna omului, umblînd înfrigurat să găsească absolutul, ducînd la tot pasul nostalgia miracolului creștin, poetul rămîne însă pînă la urmă tot neîmplinit, în gol :

Cu toată creatura
mi-am ridicat în vînturi rănile
și-am așteptat : oh, nici o minune nu se-mplinește.
Nu se-mplinește, nu se-mplinește !
Și totuși cu cuvinte simple ca ale noastre
s-au făcut lumea, stihiile și focul.
Cu picioare ca ale noastre
Isus a umblat peste ape.

Sfîșiat de îndoieli, cu privire la tutelarea ființei sale spirituale, poetul ajunge la o deznădejde iremediabilă :

Arendaș al stelelor —
străvechile zodii
mi le-am pierdut.
Viața cu sînge și cu povești
din mîini mi-a scăpat.
Cine mă-ndrumă pe apă?
Cine mă trece prin foc?
De paseri cine mă apără?
Drumuri m-au alungat.
De nicăiri pămîntul
Nu m-a chemat.
Sînt blestemat !

Ca un corolar alegoric al acestei deznădejdi, apar în poezia lui Lucian Blaga cîteva viziuni halucinatorii, deosebit de semnificative. Într-una din ele, *Pe ape*, găsim dat un sfîrşit tragic mitului lui Noe :

Dăinuie veşnic potopul.
Niciodată nu voi ajunge
s-aduc jertfa sub semnul înalt
al curcubeului magic.

Pentru un fagure sterp
mi-am ucis stupii flămînzi.
Cel din urmă dobitoc
cu-nţelepciune s-a prăpădit.

Ochiul său profetic deschis
e singura veste prin neguri.
În mare rămîne muntele Ararat,
deapururi fund de ape,
tot mai adînc,
tot mai pierdut
fund de ape.

Într-alta, *Paradis de destrămare*, ni se prezintă alterarea materială a edenului celest, degradarea lui prin căderea în vicisitudinile temporalităţii :

Trece printre sori vecini
porumbelul sfîntului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fîn :
vai, mie, vai ţie,
păianjeni mulţi au umplut apa vie,
odată vor putrezi şi îngerii subt glie,
ţărîna va seca poveştile
din trupul trist.

Pretutindeni, drama poetului copleşit de misterele firii este potenţată liric cu un instinct artistic desăvîrşit. Lucian Blaga nu se întîmplă să cadă niciodată în conceptualismul aşa-zisei poezii filozofice. Prin aceasta, cel puţin la noi, reprezintă un caz neobişnuit, izbutind să fie mai puţin eterogen şi discursiv în lirismul său decît însuşi Eminescu din versurile cu caracter meditativ.

Poetul îşi constituie un stil uşor enigmatic, de o rară complexitate sugestivă. Metaforele sale sînt revelatoare în înţelesul cel mai propriu al cuvîntului. Ajungînd în adolescenţă la aceste concluzii, ca cititor fervent al versurilor lui Lucian Blaga, din etapa capitală a evoluţiei sale lirice, nu mică mi-a fost emoţia cînd, la aceeaşi epocă, am trăit evenimentul de a-l cunoaşte personal pe poet, la un dejun dat de tatăl meu pentru el, cu prilejul unei treceri întîmplătoare prin Bucureşti. De-a lungul întregii mese, intimidat la culme, am stat să îl observ pe Lucian Blaga, care nu a făcut decît să tacă aproape tot timpul. Era acolo, între noi ceilalţi, abstras şi hieratic, cu ceva ciudat atemporal în toată fiinţa, manipulînd

tacîmurile cu niște mîini, cum nu mai văzusem la alții, niște mîini prelungi, stilizate, parcă după canonul iconografiei bizantine. Dar, să urmărim mai departe itinerarul datelor biografice lăsate în suspensie. În 1938, pe cînd se află încă acreditat ca ministru plenipotențiar la Lisabona, Lucian Blaga este chemat la Universitatea din Cluj, ca profesor la o catedră de „Filozofie a culturii", anume creată pentru el. Părăsind diplomația, revine în 1939 pentru totdeauna în țară, unde își începe într-un tîrziu cariera universitară, al cărei protagonist rămîne pînă în 1947. Nicolae Balotă, care s-a întîmplat să fie studentul lui Lucian Blaga în epoca războiului, atunci cînd universitatea noastră din Cluj se găsea în refugiu la Sibiu, ca urmarea cedării Ardealului de Nord, prin dictatul hitlerist de la Viena, a prins bine imaginea profesorului la orele de curs, într-o evocare făcută sub titlul *Magistrul tăcerii*, în volumul său *Euphorion* : „A traversat spațiul dintre ușă și catedră cu mersul liniștit, în tăcerea celor care se ridicaseră școlărește în picioare... Nu ne vedea, nu părea să vadă altceva decît lumina alburie de toamnă de pe geamurile mari de care se apropia. A urcat la catedră, s-a așezat, cu mișcări domoale a deschis un dosar, apoi, parcă aducîndu-și aminte de prezența noastră, și-a ridicat ochii de pe foaia ce-i sta în față și ne-a privit... Ne-a privit un timp care mi s-a părut nemăsurat de lung, cercetîndu-ne neinchizitorial, dar ferm, cu buzele strînse, adunate parcă în ele însele, buzele unui om care nu vrea să rostească decît cuvinte pline de tîlc, pe care însă negăsindu-le potrivite cu ceea ce zboară de obicei de pe buzele oamenilor, le ține strînse cu încăpățînare. Apoi, omul tăcut de la catedră a început să vorbească... Fără îndoială, arta cuvîntului îi fusese refuzată acestui om al cuvîntului. Dar așteptarea mea, a celui care dorea să audă în vorbele profesorului glăsuind ex cathedra o revelație sonoră a Verbului însuși, nu era surprinsă doar de acea cenușie uniformitate de ploaie căzînd pe un acoperiș de tablă a cuvintelor ce se înșirau egal și parcă fără voce, ci și de substanța însăși a celor pe care profesorul le alesese pentru a ne fi împărtășite nouă. Căci recunoșteam în cele spuse de el capitolul întîi din *Orizont și stil*, cartea pe care o citisem și recitisem încă în clasele de liceu... Profesorul își citea textul nu dintr-un volum publicat la „Fundații" ci, așa cum observam ridicîndu-mă puțin, de pe spalturi lipite pe foi albe, ce le scotea pe rînd din dosar". După 1948, Lucian Blaga lucrează ca cercetător la filiala din Cluj a Institutului de istorie al Academiei, iar apoi la bibliotecă. Ion Mușlea, care a lucrat un timp cu poetul nostru în cadrul aceluiași serviciu, îl descrie ca bibliotecar, într-un articol de amintiri, publicat recent în revista „Steaua", cu amănunte demne de reținut. „Se prezenta regulat la serviciu, după orele 7 dimineața ... Era un om extrem de disciplinat ... Din primii ani de bibliotecă și pînă în ultimii ani, cînd a fost avansat director-adjunct, s-a ocupat de manuscrisele Cipariu, a despoiat materialul literar și cultural din periodicele transilvănene (mai cu seamă germane), iar ca muncă propriu-zisă de bibliotecar a clasificat pe materii mii de volume provenite din biblioteca Blajului... Își aducea în termos de acasă supă de fulgi de ovăz, mai tîrziu cafea turcească.

Uneori se plimba prin birou, ronțăind boabe de cafea, pe care le scotea din buzunarul de la vestă." Avea să-mi fie dat să îl revăd pe Lucian Blaga pentru a doua și ultima oară în 1956. Trecuseră optsprezece ani de cînd îl cunoscusem personal în casa tatălui meu. Urmărisem între timp, cu o nedezmințită atenție admirativă, îmbogățirea operei sale, în poezie cu *Nebănuitele trepte*, precum și cu traducerea *Faustului* lui Goethe, în teatru cu *Arca lui Noe*, în filozofie cu *Diferențialele divine*, *Geneza metaforei și sensul culturii*, *Știință și creație*, *Gîndirea magică și religie*. Simțisem în procesul de evoluție a versurilor sale o depășire a acutei crize spirituale, denunțate cîndva de volumul *În marea trecere*. O fluidă cantilenă a resemnării, cu titlul *Cap aplecat*, vine de altminteri să indice încă din cuprinsul *Laudei somnului* atitudinea de integrare în firea tainică a lucrurilor, la care urmează să ajungă poetul:

Mă îndemn să fiu
și o clipă mai sînt.
Undeva pe cîmp
a murit fratele vînt.

Toamna sîngerează
peste un mers bătrîn.
Printre umbre prelungi
rostul mi-amîn.

Spre nu știu ce sfîrșit
un zbor s-a întins,
Cu pîlpîit de sfeșnic
un copac s-a stins.

În fîntînă mi-aplec
gînd și cuvînt.
Ceru-și deschide
un ochi în pămînt.

Poeziile din *La cumpăna apelor*, *La curțile dorului* și *Nebănuitele trepte* dau ecou unei liniștiri, unui început de împăcare cu destinul. Asistăm la o întoarcere a poetului la matca originară a satului, la elementele mitice ale folclorului autohton. Legătura cu fondul etnic primitiv se desăvîrșește organic, fără să lase nici o clipă impresia că este vorba cumva de o orientare programatică. În această ipostază, Lucian Blaga poate să fie interpretat ca un tradiționalist, tot atît de singular ca și sculptorul Brîncuși, a cărui viziune plastică ultramodernistă se știe că revelă în stilizările sale abstracte un primitivism popular de obîrșie străveche. În locul unei poezii eminamente meditative, se desemnează tot mai mult una de evocare, care nu are să fie însă niciodată lipsită de un cifru spiritual. Versul liber este părăsit aproape cu desăvîrșire. Adoptarea formelor metricii regulate aduce la Lucian Blaga o decantare muzicală a lirismului, cu inflexiuni inefabile de poezie pură:

Piere în jocul luminilor
saltul de-amurg al delfinilor.

Valul acopere numele
scrise-n nisipuri, și urmele.

Soarele, lacrima Domului,
cade în mările somnului.

Ziua se curmă şi veştile.
Umbra măreşte poveştile.

Steaua te-atinge cu genele.
Mut tălmăceşti toate semnele.

Ah, pentru cine sînt largile
vremi? Pentru cine catargele?

O, aventura şi apele!
Inimă, strînge pleoapele!

În 1956, am fost primit de Lucian Blaga într-o garsonieră de curînd cumpărată de el în Bucureşti, pentru fiica sa Dorli, din drepturile de autor primite pe traducerea lui *Faust*. De astă dată, nu a mai tăcut. Cu o discretă, dar fermă conştiinţă de sine, mi-a vorbit îndelung despre tot ceea ce scrisese şi aştepta să vadă lumina tiparului. Am aflat, cu acest prilej, de existenţa în manuscris a volumului de amintiri *Hronicul şi cîntecul vîrstelor*, de aceea a aproape două sute de poezii inedite, în măsură să constituie cuprinsul a cel puţin a trei culegeri, de aceea a unui volum de traduceri din lirica universală. Mai mult, mi-a fost dat să aud uimit că avea gata început şi un roman de mari proporţii. Tot atunci, între altele, mi-a comunicat, la un moment dat, ştirea extraordinară că Academia regală din Suedia i-a admis candidatura pentru premiul Nobel din acel an. (Trebuie adăugat că ulterior s-a întîmplat, din păcate, ca juriul de decernare a premiului, ca urmare a unor manevre de culise, să opteze totuşi în favoarea octogenarului poet de limbă spaniolă Juan Ramon Jimenez). Lucian Blaga îmi vorbea întins pe o canapea, ţinînd în mînă un volum de Rilke, poetul său preferat. O lună mai tîrziu, urma să citesc în revista „Steaua" un articol conceput de el, cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de la moartea lui Rainer Maria Rilke, articol cu unele disocieri, în aceeaşi măsură valabile şi pentru propriul său caz poetic. „O poezie filozofică, în sensul obişnuit al cuvîntului, didactică şi discursivă — observă Lucian Blaga — poezia lui Rilke n-a fost niciodată. Cîntecul său n-a aspirat la asemenea foarte îndoielnice epitete. O poezie a sensibilităţii metafizice, a absconsului, da ... Există un ermetism ce porneşte de la cuvînt şi rămîne la cuvînt, un ermetism al falselor taine, ca al ghicitorilor, şi există o poezie anevoioasă, greu accesibilă sensibilităţii şi inteligenţei de toate zilele, o poezie care se luptă cu tainele lumii, ca Iacob cu îngerul. Poezia lui Rilke este o asemenea luptă". Nu încape îndoială că poezia autorului nostru, la rîndul ei, se relevă a fi de aceeaşi natură.

Cu un început de cancer la coloana vertebrală, Lucian Blaga este internat la sfîrşitul lui 1960 în clinica din Cluj a profesorului dr. A. Moga. Acolo îşi trăieşte ultimele luni de viaţă, cu o luciditate deplină, care nu îl

părăsește decît în ceasurile cînd se găsește sub efectul injecțiilor cu morfină și se întîmplă să aibă halucinații legate de cele mai multe ori de peisajul natal. Se închide tot mai adînc în tăcere, pecetluit de tristețe. Nu pomenește niciodată nimic despre moarte. Preocuparea sa majoră rămâne pînă la sfîrșit pregătirea pentru tipar a unui volum cu toate poeziile inedite, volum constituind la data de atunci prima operă originală contractată de el spre editare, după 23 August 1944. Moare în dimineața de 6 mai 1961. A fost înmormîntat — după propria dorință — în cimitirul satului Lancrăm, în chiar ziua cînd ar fi împlinit șaizeci și șase de ani. Astfel, poetul se întoarce pentru totdeauna la matca de pămînt a locului său de baștină, atît de semnificativ cîntat de el:

Sat al meu, ce porți în nume
sunetele lacrimei,
la chemări adînci de mume
în cea noapte te-am ales
ca prag de lume
și potecă patimei.

Spre tine cine m-a-ndrumat
din străfund de veac,
în tine cine m-a chemat
fii binecuvîntat,
sat de lacrimi fără leac.

L. BLAGA — CONTRIBUȚII BIOGRAFICE
(Prietenia cu inginerul Marin Ciortea)

I. OPRIȘAN

Luînd act de puținătatea cazurilor în care L. Blaga închină în mod public volume unor anume persoane și de faptul că, fără excepție, viața acestora e profund legată de aceea a poetului, cititorul operei sale rămîne descumpănit în legătură cu dedicarea volumului *Religie și spirit* (Sibiu, Editura „Dacia Traiană", S.A., 1942), integrat mai apoi *Trilogiei valorilor*[1] (Buc., 1946), unei persoane despre care nu se știe nimic (sau aproape nimic) — „lui Marin Ciortea". Nemulțumiți noi înșine de lipsa oricărei raportări a destinului lui Marin Ciortea la viața și creația lui L. Blaga, am încercat, în perspectiva unei lucrări mai ample, lămurirea acestui capitol din biografia poetului.

Grație amplelor și interesantelor mărturisiri ale d-nei Livia Ciortea (soția ing. Marin Ciortea, decedat la Cîmpina în 1961) și a scrisorilor purtînd semnătura lui L. Blaga, puse cu amabilitate de d-sa la dispoziție, sîntem în măsură să elucidăm cu destulă exactitate durata și natura relațiilor filozofului cu inginerul electrotehnist. Datorăm, de asemeni, prețioase informații în legătură cu acest subiect maestrului Tudor Ciortea. Le mulțumim amîndurora și pe această cale.

Într-un anume sens, se poate spune că începutul prieteniei lui Blaga cu Marin Ciortea datează încă din timpul cursurilor liceale ale poetului, la Brașov. Învățatul fizician Aurel Ciortea [2], tatăl inginerului Marin Ciortea și al compozitorului Tudor Ciortea, i-a fost lui Blaga profesor de fizică și matematică în ultimele sale clase de liceu. Despre prietenia și colaborarea profesorului Ciortea — una dintre personalitățile de frunte ale învățămîntului românesc (între 1920 și 1929 el a fost rector al Academiei comerciale din Cluj) — cu Tit Liviu Blaga, fratele mai mare al filozofului, ne-au

[1] *Religie și spirit*, cartea de demarcație netă a lui L. Blaga de dogma creștină e publicată în cadrul *Trilogiei valorilor* ca partea a II-a a volumului II: *Gîndire magică și religie*. Partea I e alcătuită din volumul *Artă și valoare* (1941).

[2] Amănunte în legătură cu viața și opera lui Aurel Ciortea se găsesc între altele, în broșura lui I. Matei, *Prof. Aurel Ciortea*, Cluj, 1939, și în articolul lui Valeriu L. Bologa, *Învățatul fizician Aurel Ciortea (1872—1929)*, „Tribuna", III, nr. 53 (152), 31 dec. 1959, p. 8.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 449—462, BUCUREȘTI, 1970

rămas destule date. Amintim, între altele, *Cursul de fizică experimentală* (vol. I, partea I, Brașov, 1911, și vol. I, partea a II-a, Cluj, 1925), rod al colaborării celor doi, și afirmațiile lui Blaga din *Hronicul și cîntecul vîrstelor*. Filozoful vorbește cu multă căldură despre fostul lui profesor de fizică și matematică, cu care el însuși înfiripase o prietenie de ideație. „Găseam în mine — scrie poetul — disponibilități numai pentru orele de fizică și matematică, care mă interesau realmente și pe care profesorul Aurel Ciortea, un intelectual fin, autor de manuale, care vedea și dincolo de ele, ni le făcea deosebit de agreabile. [...]. Distinsul profesor, totdeauna muncit de problemele specialității sale, un om cu setea zărilor în el, mă lua uneori la plimbare pe aleea din fața liceului. Discutam asupra principiilor fundamentale ale mecanicii... etc." (p. 139).

Era firesc, prin urmare, în condițiile unei asemenea duble apropieri de Aurel Ciortea, ca și cei doi tineri să se cunoască. Mai mic cu 4 ani decît Lucian Blaga, Marin Ciortea (n. la 10 dec. 1899) nu putea, totuși, întreține pe timpul sejurului brașovean al poetului o prietenie cu acesta în înțelesul propriu al cuvîntului. Stimulată de aprecierea elogioasă de care se bucura elevul Lucian Blaga din partea profesorului Ciortea, prețuirea lui Marin Ciortea pentru viitorul filozof se transformă într-un adevărat cult, ce va spori o dată cu evoluția artistică și filozofică neobișnuită a autorului *Poemelor luminii*.

Desigur, războiul și îndelungata ședere a lui L. Blaga în diverse funcții diplomatice peste hotare au împiedicat stabilirea unor relații de strînsă prietenie între poet și inginer. Apropierea așa de mult dorită de Marin Ciortea se realizează abia după întoarcerea filozofului în țară și mai ales după stabilirea lui la Sibiu (ca urmare a mutării Universității din Cluj la Sibiu în urma Dictatului de la Viena).

Înainte însă de a intra în amănuntele legăturii lui Lucian Blaga cu Marin Ciortea, se cuvine să arătăm că inginerul electrotehnist era un artist multilateral și un spirit îndeaproape familiarizat cu filozofia, în stare să susțină orice dispută cu autorul trilogiilor filozofice. Autor a numeroase povestiri de vînătoare, dintre care foarte multe au rămas nepublicate, al unui roman și al unui jurnal deosebit de interesant, ținut cu intermitențe din 1916 pînă la sfîrșitul vieții — ambele inedite —, pictor talentat, autor a peste 60 de tablouri și a numeroase schițe, Marin Ciortea se bucura la data stabilirii lui Blaga la Sibiu de prețuirea și prietenia unor personalități ca: Mihail Sadoveanu, acad. Aurel Avramescu, Ion Vlasiu, Al. Ciucurenco, D. Ghiață, P. Iorgulescu-Yor, Eugen Gîscă, Catul Bogdan, Gherghinescu Vania etc. Cum mulți dintre aceștia erau și prietenii lui L. Blaga, apropierea dintre inginer și filozof s-a produs de la sine. Faptul a fost facilitat, între altele, și de cumpărarea și gospodărirea de către Marin Ciortea în 1939 a unei ferme lîngă Copșa Mică [3], care se transformă într-un adevărat loc de întîlnire și odihnă pentru cunoscuți.

Cea dintîi vizită a lui Blaga la Copșa Mică datează din primăvara anului 1940. În drum spre București, filozoful se oprește pentru cîteva ore (între două trenuri) la ferma prietenului, căruia îi promisese de mult că o să-l viziteze. Din mărturisirile d-nei Ciortea reiese că L. Blaga era și el preocupat de cumpărarea și gospodărirea unei ferme similare.

[3] De fapt, ferma lui Marin Ciortea, avînd o suprafață de 5 ha, era situată între gara Copșa Mică și comuna Axente Sever.

Vizitele poetului la ferma lui Marin Ciortea se înmulțesc din toamna lui 1940 (fapt determinat, desigur, și de distanța neînsemnată dintre Sibiu și Copșa Mică). Ecoul acestor întîlniri, însoțite întotdeauna de vii dispute artistice și filozofice, în doi sau mai mulți, răzbate peste ani din jurnalul ing. Ciortea, care reface nu o dată, pe pagini întregi, argumentația ce i-a opus-o lui L. Blaga. Reproducem, spre a lăsa o imagine concretă asupra caracterului notațiilor lui M. Ciortea, prima însemnare din jurnalul său referitoare la L. Blaga — de altfel și cea mai interesantă dintre ele: „*3 martie 1941, Copșa Mică* [...] L-am întîlnit pe Lucian Blaga. Vorbind despre *Cunoașterea luciferică*, lucrare pe care am terminat-o de cetit, mi-a mărturisit senin că a pierdut amintirea detaliilor lucrărilor sale. Și-a păstrat doar în linii mari tonalitatea operelor lui. M-a iscodit asupra părerii mele despre forma în care sunt scrise lucrările în previziunea (?) lor, fără să-i dau un răspuns. De altcum mi-a mărturisit mulțumit despre o apreciere favorabilă în acest sens, făcută de cineva. E curios cum Lucian Blaga, în fața creației lui, arată atîta împăcare și mulțumire liniștită, cînd tocmai gîndurile lui sunt atît de zguduitoare de existență".

De ferma lui Marin Ciortea de la Copșa Mică e legată izvodirea uneia din cele mai frumoase poezii ale lui Blaga — poema *Mînzul*, inclusă în volumul *Nebănuitele trepte*. Într-una din vizitele făcute prietenului său în vara anului 1942, L. Blaga a fost chemat (dimineața) să vadă „minunea" nașterii unui mînz negru dintr-o iapă albă. Impresionat, poetul s-a retras în camera sa, iar la prînz a citit comesenilor poema *Mînzul*, pe care apoi a scris-o într-un album al familiei Ciortea (pierdut în timpul războiului), care păstra și alte creații ale unor personalități ce au vizitat ferma. După masă, în postura de naș, L. Blaga a oficiat ritul botezării mînzului cu numele său.

Corespondența lui L. Blaga cu Marin Ciortea, pe care o înfățișăm în cele ce urmează — desigur, dovada cea mai concludentă a prieteniei și prețuirii reciproce —, reprezintă o parte infimă dintr-un mai amplu schimb de scrisori, din care s-au păstrat, din păcate, doar 9 epistole. Primele 7 dintre ele, expediate din Sibiu între 1943 —1946, alcătuiesc, în mare, un grup compact, cu evidente legături de continuitate. Poate și de aceea ultimele două (datate Cluj, 1951) par și mai izolate.

Din faptul că (cu o singură excepție) scrisorile lui L. Blaga sînt adresate ing. M. Ciortea la București, trebuie să înțelegem că dialogul prin corespondență al celor doi prieteni începe (chiar dacă ne lipsește veriga de legătură) în toamna anului 1941, după mutarea ing. Ciortea cu serviciul de la Mediaș (unde îndeplinea funcția de director tehnic al Societății de gaz metan) la București, la centrala aceleiași societăți. Cît a funcționat cu serviciul la Mediaș, schimbul de vizite între cei doi era așa de intens, încît nu se simțea nevoia corespondenței. Mașina, la care L. Blaga face aluzie într-una din scrisorile sale, anihila, practic, distanța Sibiu-Copșa Mică. Chiar după mutarea la București, se pare că Marin Ciortea venea des la Sibiu și Copșa Mică (supraveghea instalarea conductei de gaz metan în zona Brașov—Predeal). Vizitele la care ne referim au apropiat mult cele două familii. În special Dorli trăia din plin bucuria acestor întîlniri o mărturisește de altfel, însuși poetul în scrisoarea din 22 august 1942 către Domnița Gherghinescu Vania: „Acasă am găsit un dor mare de

« tătic », căci a doua zi Dorli voia să plece la Copșa, la ferma lui Ultra-Marin. O aventură "[4]. Întemeiată desigur, în primul rînd pe baze spirituale și afective, pe consubstanțialitatea de gîndire și simțire, prietenia dintre L. Blaga și M. Ciortea a fost consolidată, între altele, și de cîteva intervenții de ordin financiar ale inginerului în sprijinul editării unor cărți ale filozofului. Astfel, volumul *Religie și spirit* a apărut pe cheltuiala lui Marin Ciortea. O aluzie a lui L. Blaga, făcută într-o scrisoare către Domnița Gherghinescu Vania (datată 4 aug. 1944), lasă să se înțeleagă, de asemeni, că inginerul a subvenționat și editarea piesei *Arca lui Noe*. „S-ar putea — relatează poetul — să dau *Arca lui Noe* la tipar. A fost Ultra-Marin pe aici și el vrea așa. Asta înseamnă că nu există piedici editoriale"[5]. La o contribuție bănească se referă și prima din cele 9 scrisori. După mărturisirile d-nei Livia Ciortea, soțul său trimisese o sumă însemnată pentru tipărirea revistei de filozofie „Saeculum". De altfel, în condițiile războiului și a atitudinii ostile față de Blaga a multor mărimi oficiale, fără sprijinul prietenesc al unor persoane apropiate, revista nu ar fi putut să apară. Reacția lui Blaga la primirea banilor e emoționantă :

„Domnului Marin Ciortea, inginer,
București,
str. Maria Rosetti, 32

21 iunie 1943
Solstițiu

Scumpe Marin,

ești un prieten non-plus-ultra-marin ![6] Să trăiești ! Ne prinde bine și mai respirăm ! Îmi vine aproape să scriu ceva despre „prietenie", despre *esența* ei, așa în gen fenomenologic.

Acu pregătim nr. 4, care va apare la 1 aug. Dar pînă atunci sper să ne mai întîlnim ! Nu treci o dată cu mașina pe la Sibiu ? Ași veni cu tine pînă la Brașov, ca să văd pe Domnița. La noi, totul bine.

Spune lui Sadoveanu că sunt cufundat în fresca *Fraților Jderi*, și că e pur și simplu genial.

Vă îmbrățișăm, așa în devălmășie,
Lucian"

Numărul 4 al revistei „Saeculum", la care se referă L. Blaga în scrisoarea anterioară, conține la „Note" (semnat L. B.) articolul *Săpunul filozofic*, care deschide campania împotriva lui C. Rădulescu Motru. Tracasat de nenumăratele atacuri ale lui Motru, repetate „în toate felurile timp de 12 ani", și mai ales revoltat de „misivele nedemne", de „scrisorile

[4] Gherghinescu-Vania, *Lucian Blaga-Corespondență (II)*, „Astra", I, nr. 3, august 1966, p. 9.

[5] Gherghinescu -Vania, *Lucian Blaga-Corespondență (1941—1948)*, „Astra", II, nr. 7, iulie 1967, p. 9.

[6] Pasiunea lui Marin Ciortea pentru pictură l-a făcut pe L. Blaga să-i dea supranumele de Ultra-Marin. Apelativul îi plăcea așa de mult poetului, încît îl întrebuința în mod curent în relațiile dintre ei și în cercurile intime. Picturile lui Marin Ciortea au fost înfățișate publicului, după moartea inginerului, în trei expoziții : la Cîmpina, Ploiești și Brașov. Din cîte reiese din albumele de impresii ale expozițiilor, pictura lui M. Ciortea a fost călduros apreciată atît de publicul larg, cît și de unele dintre cele mai valoroase personalități ale artei noastre plastice. Ion Vlasiu a și scris de altfel un elogios articol în „Tribuna" (anul IX, nr. 42, [455], 21 oct. 1965).

și articolele" acestuia împotriva revistei „Saeculum", L. Blaga schițează un portret al omului și filozofului desființător. Cu o și mai pronunțată virulență, poetul reia în numărul următor al revistei (în articolul *Automatul doctrinelor*) portretul lui Rădulescu-Motru [7]. Rar ironia a atins o mai mare causticitate. Iată o mostră dintre cele mai puțin pigmentate : „Din filozofie, el [Motru] are darul cu totul excepțional de a nu pricepe nimic. După părerea sa, toate deosebirile dintre sistemele filozofice dispar în chip fericit în dosul sinonimelor. Dialectica lui Plato este același lucru cu dialectica lui Hegel, deoarece în ambele cazuri este vorba despre dialectică. Existența lui Spinoza este egală cu existența lui Kierkegaard, și toate sistemele pot fi pentru economie, reduse la un numitor comun, în care intră atîta raționalism și atîta misticism, atîta idee și atîta iubire, și toate metodele își dau un rendez-vous în « rugăciune »" (p. 88).

Cele două articole stîrnesc un adevărat scandal în rîndul cercurilor oficiale. Academia protestează, „dezavuîndu-se" printr-o scrisoare publică colectivă de academicianul Lucian Blaga. Epistola din 14 noiembrie 1942 către Marin Ciortea se referă aproape în întregime la această chestiune, dezvăluindu-ne superioritatea cu care privește poetul nedreptatea ce i se face :

„Domnului inginer Marin Ciortea,
„București, str. Aviator Fuică, 70
Parcul Domeniilor

Blaga, Sibiu,
str. Bedeus, 7
14 nov.
1943

Scumpe Marin,

e foarte mult de cînt nu te-am mai văzut. Te rog să mă crezi că mi-e foarte dor de tine. În chip neașteptat am primit darul tău pentru „Saeculum". Ești un prieten splendid. Gestul tău se produce tocmai în momentul cînd am izbutit să-mi ridic Academia în cap ! Toată chestia academică o privesc [ca] total lipsită de importanță. Bănuiesc, eu sunt sigur că totul a fost regizat de cineva pe care în articolul incriminat[8] l-am numit « marele retor de la Circus Maximus ». Ciudat : Mortu[9] m-a atacat în toate felurile timp de 12 ani. Nimenea nu s-a indignat de prostia lui. Și acu lumea se indignează că l-am pus la punct așa cum merita. De altfel, în Academia actuală nu există decît un singur om genial, pentru care am o imensă admirație : M. Sadoveanu. Ași regreta enorm dacă și el ar fi semnat scrisoarea de dezavuare. Dar ași continua să-l iubesc ca și pînă acum, chiar dacă ar fi semnat. (Știi, că încă nici n-am văzut scrisoarea cu pricina !)

„Saeculum" va apare regulat. [Sper să scape în curînd și Zevedei[10].

Vă îmbrățișez cu mare dragoste, așa în devălmășie,
Lucian".

Declarația de prețuire și iubire a lui Mihail Sadoveanu făcută de poet în termeni așa de categorici în două scrisori la rînd are o însemnătate cu totul deosebită pentru cercetătorul operei sadoveniene. Ea confirmă,

[7] Ultimul articol scris de L. Blaga, în „Saeculum" împotriva lui C. Rădulescu-Motru se intitulează *Wundt și Bergson* („Saeculum", II, nr. 2, martie-aprilie 1944, p. 73).

[8] În articolul *Automatul doctrinelor*, „Saeculum", I, nr. 5, sept.-oct. 1943, p. 86—89.

[9] Filozoful Constantin Rădulescu-Motru. Joc de cuvinte al lui Blaga.

[10] Zevedei Barbu — secretar de redacție al revistei „Saeculum" și asistent al lui L. Blaga la catedra de filozofie a culturii.

cel puțin pentru epoca de după 1935—1938, înrudirea de esență a filozofului cu povestitorul moldav, manifestată, printre altele, în prețuirea comună a satului strămînesc (a civilizației autohtone în ansamblul ei), a filozofiei orientale „cu alesături" bizantine, a modului „organic" de viață și de creație etc. E semnificativ, de asemeni, că declarația în cauză e prilejuită de trilogia *Frații Jderi*, prin urmare de o scriere ce conține în chiar enunțul ei fundamental fraze apropiate de cele ale lui Blaga din *Geneza metaforei și sensul culturii*, cu trimitere, în ultimă instanță, la concepția filozofică a lui M. Eminescu. Considerația, de altfel reciprocă, dintre L. Blaga și M. Sadoveanu — un fapt mai puțin cunoscut — se străvede, cum se va putea constata, și dintr-o altă epistolă adresată lui Marin Ciortea. Ea s-a perpetuat pînă la sfîrșitul vieții amîndurora.

După scrisoarea reprodusă mai sus, urmează un gol epistolar de aproape 2 ani. Ceea ce nu înseamnă că relațiile dintre L. Blaga și M. Ciortea s-au răcit. Întîlnirile lor au continuat să se producă în mod normal, îngreuiate poate de condițiile războiului. Despre o asemenea întîlnire stă mărturie scrisoarea către Domnița Gherghinescu Vania, datată 4 aug. 1944. Însăși epistola pe care o reproducem în continuare (de fapt o misivă trimisă la Copșa Mică printr-un cunoscut) e scrisă pe un ton care exclude orice interpretare a lipsei mărturiilor epistolare drept estompare a amiciției. Primind, prin Dorli, un kg de cafea — o raritate la acea dată —, L. Blaga simte nevoia să mulțumească. O face însă într-un mod propriu, mărturisind — spre a-și flata prietenii — că darul primit a avut consecințe îmbucurătoare asupra creației sale :

„Livia și Marin, de la Lucian 1 oct. 1945

Dragă Livia și Marin,

am primit cu entuziasm cafeaua ! Nu știți ce bun e șocul atomic dimineața la ora $6^1/_2$! 50 % din calitatea operei se datorește acestui șoc, iar 50 % muzelor.

Actualmente mă găsesc în faza poetică. Am scris o nouă *serie de poezii*, într-o efervescență ca niciodată.

Secretul muzei nu vi-l trădez, fiindcă mi-e teamă că se aude, și dacă trece zvonul mai departe, muzele ar putea să-și scoată ochii cu reciprocitate ! Și, oricum, sunt de părere că trebuie fiecare să-și păstreze ochii.

Dragă Livia, pomeneai ceva lui Dorli despre o vizită a noastră la Copșa. Sunteți nespus de drăguți, și ce n-aș face să dăm urmare chemării. Dar peste cîteva zile încep bacalaureatele. S-ar putea să fiu, în chip nedorit, numit în vreo comisie. Trebuie să fiu gata în orice moment de plecare. Sper însă să fiu trecut cu vederea de cei de la Minister.

În orice caz, treceți voi pe-aici. Cu Marin aș vrea să mă mai înțeleg asupra unor lucruri.

Vă urez tot binele !

Lui Marin , ceasuri bune la pictură ! ! Cel puțin așa de bune, cum sunt ale mele la poezie !

Vă îmbrățișez,

Lucian

P.S. *Trilogia valorilor* a intrat la tipar la Fundație"[11].

[11] Volumul a apărut într-adevăr, în 1946, la Fundația pentru literatură și artă.

O misivă netrimisă prin poștă e și scrisoarea datată „11 noiembrie 1945". Ea însoțea manuscrisul dactilografiat al piesei *Anton Pann*, pe care inginerul era rugat să-l înmîneze Dinei Cocea. Afară de rugămintea legată de acest comision, L. Blaga își informează prietenul — cum o face în mai toate epistolele — asupra preocupărilor sale artistice de moment. Îl vestește, astfel, că nu va poposi la Cluj decît 2 zile, spre a conferenția despre Titulescu [12], după care va avea un răgaz de două luni și jumătate pînă la reluarea cursurilor universitare. Nu însă asta am vrut să relevăm, ci faptul că, vorbind de redactarea conferinței, L. Blaga lasă să se înțeleagă că ea i-a sugerat ideea de a scrie și alte „amintiri". Or, aceste „amintiri" nu sînt altceva decît *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, în redactarea căruia L. Blaga înaintează simțitor în decursul celor două luni și jumătate de libertate de care pomenește în scrisoarea de față :

„pentru Marin

Dragă Marin,

uite că te-ncurc cu o mică chestiune. D-șoara Dina Cocea a auzit de la Victor Ion Popa despre piesa mea *Anton Pann* și mi-a trimis un cuvînt că ar dori s-o citească.

Ești așa de bun să-i duci manuscrisul și scrisoarea?

Cred că n-ai nimic împotrivă. Dar să-i spui să-mi păzească bine manuscrisul.

Dragă Marin, la Cluj nu mă duc decît pentru 2 zile la sfîrșitul lunii, ca să-mi țin conferința despre Titulescu, un portret după amintiri.

Scriind, am observat că ași putea să scriu „amintiri". Și am început să lucrez serios și la altele. Am acu, în chip neprevăzut, timp : 2 luni și jumătate ! Ce cadou căzu pe capul meu !

Te îmbrățișez,
Lucian
11 noiemvrie 1945".

Epistola următoare către Marin Ciortea anunță deja sfîrșitul primului volum al *Hronicului și cîntecului vîrstelor*. Bucuros de terminarea cărții, L. Blaga dă știre în toate părțile. Cunoaștem pînă acum 3 scrisori datate „5 iulie 1946" (către Marin Ciortea, către Domnița Gherghinescu Vania și către Melania Livadă), prilejuite în fond de încheierea *Hronicului*...

Referitor la acest volum, la care L. Blaga a lucrat în primăvara anului 1946 la ferma de la Copșa Mică (a se vedea mărturisirea poetului din scrisoarea către Domnița Gherghinescu Vania datată „10 mai 1946" : „De Paști am fost cu Dorli la Copșa Mică la ferma lui Marin. Am stat acolo 2 săptămîni. Ne-a mers bine, și-am lucrat..."[13]), d-na Livia Ciortea a avut amabilitatea să ne comunice unele date inedite. Din cele spuse de d-sa rezultă că începutul *Hronicului*... (respectiv relatarea împrejurării

[12] Despre această conferință, L. Blaga relata Domniței Gherghinescu-Vania la „4 decembrie 1945" : „La Cluj am fost cîteva zile și am ținut o conferință despre N. Titulescu (ceea ce cunoști, dar în plus încă de vreo două ori pe atît). Am izbutit să adun vreo 2 000 de persoane și să împac pe toată lumea, mai ales cu un final, care nu putea să iasă decît din capul meu. A fost un mare succes" („Astra", II, nr. 7, iulie 1967, p. 9).

[13] Gherghinescu-Vania, *Lucian Blaga — Corespondență*, „Astra", II, nr. 7, iulie 1967, p. 9.

în care poetul a căpătat grai) a avut inițial o altă formă. Lucian Blaga înfățișase prietenilor episodul deprinderii „logos-ului" în felul următor. Aflat cu verișorii la masă la o sărbătoare de familie, neluat în seamă de nimeni, el a început să pună în ceașca de cafea cu lapte, pe care o bea, bucăți de cozonac, pînă ce a umplut-o. Vrînd să bage apoi linguriță, aceasta nu a mai încăput (cozonacul absorbise cafeaua și se transformase într-o masă compactă). Atunci — povestea filozoful zîmbind — a emis, în uimirea întregii asistențe, primul său aforism, ce echivala totodată cu primele sale vorbe: „ceaca mică, linga male". Deși mai puțin spectaculoasă, trebuie să recunoaștem că întîmplarea pare mai autentică. Faptul că autorul renunță la ea, inventînd o soluție cu un mai accentuat substrat semnificativ, e edificator pentru ținuta întregii cărți. În fond, L. Blaga nu a urmărit nici un moment să dea o autobiografie, în înțelesul propriu al cuvîntului, care să scutească istoriograful de parcurgerea documentelor. Cum bine remarcă el însuși în epistola din 5 iulie 1946 către Domnița Gherghinescu Vania: „Cartea cuprinde trecutul meu citit în palma mea de poetul din mine. Vezi tu prin urmare că nu s-ar putea pretinde că ar fi o carte de « amintiri »"[14]. Detașarea de propria viață și interpretarea ei din perspectivă poetico-filozofică sînt, credem, evidente. Mărturisirea d-nei Livia Ciortea confirmă, dacă mai era cazul, încă o dată această trăsătură ce a scăpat observației multora dintre cronicarii noștri literari.

Pe lîngă chestiuni referitoare strict la familia M. Ciortea, poetul face aluzie în aceeași scrisoare la apropiata excursie pe Valea Breazei, în Munții Făgăraș, pe care o așteaptă cu nerăbdare [15]. Excursia întreprinsă în iulie 1946 împreună cu Marin Ciortea, acad. Aurel Avramescu și d-na Maria Avramescu, nu era prima escapadă în acele locuri. Vînător și pescar pasionat, Marin Ciortea era un oaspete obișnuit la Breaza și în împrejurimi. De cîțiva ani poposea în preajma muntelui și a lacului Urlea împreună cu Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga și alți prieteni, în special pictori. Filozoful nu vîna și nici nu pescuia. Cerceta pietrele și asculta poveștile și legendele spuse de pădurarii Ion Hașu [16] și Gh. Cațavei. D-na Livia Ciortea își amintește că poetul prefera să stea pe dealul numit „Sub-cetate", de unde se credea în partea locului că ar fi plecat Negru Vodă spre a săvîrși memorabilul descălecat de țară. Dar iată scrisoarea:

„Domnului inginer Marin Ciortea,
București, str. Lipscani, 14

5 iulie, 1946
str. Bedeus, 7

Scumpe Marin,

a fost Ancuța[17] pe-aici, aducîndu-mi vești despre voi. Mă bucur că Livia și-a mai pus obrăjori (a priori și a posteriori) în valoare de 5 kg! Îi urez din toată inima să și-i păstreze,

[14] „Astra", I, nr. 1, iunie 1966, p. 9.

[15] Despre proiectata excursie la Breaza, L. Blaga notează în scrisoarea din 5 iulie 1946 trimisă Melaniei Livadă: „Ce mai faci și unde vei cutreiera în timpul verii? Eu s-ar putea să mă duc pentru scurt timp în munții Făgărașului, cu niște prieteni de la București" („Revista de istorie și teorie literară", tom. 18, nr. 2, 1969, p. 282).

[16] Figura pădurarului Ion Hașu a reținut și atenția lui M. Sadoveanu, care îl imortalizează în povestirea *Făgăraș*, din volumul *Vechime*, 1940.

[17] Fiica lui Marin Ciortea, Anca Giurchescu, cercetătoare la Institutul de etnografie și folclor.

și să-i sporească. În orice caz, aceste 5 kg, le socot numai ca un cap de pod pentru ceea ce va anexa la Urlea[18].

Am impresia că tu, Marin, nu te porți însă, cum s-ar cuveni[19]. Evident, trebuie să lași fumatul în grija sfinților de la Muntele Athos.

Se apropie timpul breaz al pescuitului și al arheologiei, și eu respir deja de pe acum. *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, vol. I, e gata. Ar trebui să comanzi de la fratele Truman și o bombă atomică sau mai multe căci, precum a arătat experiența pacifică, arma pare tocmai bună la branconaj de păstrăvi în Valea Brezei.

Și mai telefonează rogu-te și lui Tomek[20] o dată, să-mi trimită corectura în pagină de la *Religie și spirit* (minus primele 50 pagini) și *Artă și valoare*. Poate mă ajung corecturile încă aici, ca să avem pace unde vom hălădui.

Nu mă îndoiesc că voi primi zilele acestea vești de la tine.

Vă îmbrățișez,
Lucian".

Timp de o săptămînă, cît a durat șederea la Breaza, L. Blaga și cei 3 prieteni au trăit momente unice. Ca întotdeauna cînd era pe deplin satisfăcut de ceva (a se vedea și alte situații similare), L. Blaga simte și de data asta nevoia de a mulțumi (printr-o scrisoare) lui Marin Ciortea pentru zilele de fericire pe care i le oferise. Aceasta e destinația epistolei din 26 iulie 1946 :

„Domnului inginer Marin Ciortea,
București, str. Lipscani, 14

Sibiu, 26 iulie 1946

Scumpe Marin,

a fost foarte frumoasă șederea la Breaza, și pentru mine fără de griji pînă în ultimul moment, cînd ne-am despărțit. Partea de frumusețe ți se datorește ție, care ai știut să concentrezi în «răspaț[i]ul» unei săptămîni substanța și varietatea unui an. Într-adevăr, mi se pare c-a trecut un an de cînd am intrat în sat în carul cu fîn[21].

Pe Dorli am găsit-o slăbită, cu febră și tuse foarte chinuitoare. Medicii ezită încă între traheită și tuse convulsivă.

Astăzi a fost Ancuța pe-aici : arată bine.

Astăzi am trimis la București, la Fundație, ultimul «*bun de tipar*», încît mai rămîne acu să se *tipărească*. N-ar strica să dai cîteodată cîte-un telefon lui Tomek, sau șefului său[22], pe care-l cunoști, ca să grăbească tipărirea.

Nădăjduiesc ca aceste rînduri să vă găsească într-o atmosferă de bine și destindere.

Vă îmbrățișez cu toată dragostea,
Lucian".

---

[18] Motive de ultimă oră legate de administrarea fermei au făcut ca Livia Ciortea să nu mai poată lua parte la excursia proiectată.

[19] Filozoful se referă la neglijența prietenului de a-și trata ulcerul, care ajunsese în perioada respectivă să-l supere insistent.

[20] Tomek, redactor la Fundația pentru literatură și artă.

[21] L. Blaga evocă călătoria făcută de la gara Voila pînă la Breaza (distanță de 12 km) cu un car cu fîn.

[22] Al. Rosetti, directorul Editurii Fundației pentru literatură și artă.

În sfîrșit, ultima scrisoare trimisă din Sibiu invocă întreg zbuciumul poetului în preajma mutării definitive la Cluj. Deși Universitatea clujeană revenise încă din 1945 în vechiul local, L. Blaga a continuat să rămînă cu domiciliul în Sibiu, deoarece în Cluj nu găsea locuință. Spre a-și ține, totuși, orele, filozoful a fost nevoit să facă naveta între cele două orașe [23]. Abia în noul an universitar 1946—1947 L. Blaga putea să se mute în locuința de pe strada Popa Fărcaș, 20, de care-i făcuse rost Ovidiu Drimba.

Scrisoarea, datată „6 august 1946", care ne-a prilejuit precizările de mai sus, constituie poate dovada cea mai grăitoare a marii prietenii care îl lega pe L. Blaga de Marin Ciortea. O demonstrează mai ales afirmația finală a poetului: „Te rog să mă crezi. Toate chestiile tale sînt și ale mele!"

„Domnului ing. Marin Ciortea,
București, str. Lipscani, 14

L. Blaga, Sibiu, str. Bedeus, 7

Sibiu, 6 aug.
1946

Scumpe Marin,

am primit medicamentul ce mi-ai trimis pentru Dorli și-ți mulțumesc pentru dragostea ce ne-o porți. Nu mi-ai spus însă nimic cît privește costul. Te rog!

Dorli o duce de cîteva zile mai bine, cu accese mult mai rare. Bronșita mai ține încă. Eu i-am stat de pază zi și noapte. La oboseala aceasta se adaugă oboselile mutării la Cluj. Se pare că ne vom muta. Un prim transport l-am făcut. Ar mai fi două — în tot cursul lunii august. Locuința nu e ideală, dar — un miracol astăzi, în împrejurările de-acolo. De fapt, încă nici n-am văzut-o. Dar așa îmi spune Drimba[24], care a găsit-o.

Mutarea definitivă depinde de evoluția boalei lui Dorli, care e izolată în dormitor, cu toate ale ei. Îți scriu foarte în grabă. Îți voi scrie mai pe îndelete de îndată ce ies din acest infinit învălmășag.

Nu uita, dragă Marin, portretul meu de la Bediteanu[25]. Ar fi păcat să se rătăcească.

Vă îmbrățișăm cu toată marea noastră dragoste,
Lucian

P.S. Chestia « Griviția »[26] m-a mîhnit tare. Te rog să mă crezi. Toate chestiile tale sunt și ale mele!"

Nu am aflat, din păcate, epistola promisă inginerului în scrisoarea de mai sus. Corespondența lui L. Blaga către M. Ciortea înregistrează o întrerupere de mai bine de 4 ani. Ceea ce, iarăși, nu echivalează cu curmarea sau atenuarea relațiilor lor de prietenie. Că este așa o dovedește atît scrisoarea anterioară, cît și cea din 17 ianuarie 1951, cu care se reînnoadă

[23] A se vedea mărturisirile lui Lucian Blaga din scrisorile datate „18 august 1945" și „12 oct. 1945" trimise Melaniei Livadă („Revista de istorie și teorie literară", tom. 18, nr. 2, 1969, p. 280—281).

[24] Ovidiu Drimba, profesor de literatură universală la Catedra de istorie a literaturii universale de la Facultatea de limbă și literatură română din București.

[25] Bediteanu, secretar și impresar al lui George Enescu.

[26] L. Blaga face aluzie la pierderea unei însemnate sume de bani pe care Marin Ciortea îi plasase într-o „afacere".

dialogul dintre cei doi. E de presupus, totuși, că mutarea poetului la Cluj a influențat ritmicitatea schimbului de epistole și mai ales de vizite dintre ei. Tonul cu care răspunde filozoful la felicitarea de anul nou 1951 a inginerului o sugerează cu prisosință :

„Domnului inginer Marin Ciortea,
București, str. Dionisie Lupu, 11—13

L. Blaga, Cluj,
str. Martinuzi, 14

Cluj, 17 ian. 1951

Scumpe Marin,

am primit rîndurile tale cu gîndurile bune de Anul Nou. Răspundem tuturor iubiților cu aceleași urări.

Într-adevăr, e foarte trist că nu mai putem să avem întîlnirile de altădată. Și ce mare nevoie aș avea să uit atîtea din cele zilnice. Cercul meu a devenit foarte îngust. Încît nici nu mai poate fi numit cerc.

De altfel, lipsa de timp sufocă orice preocupări în acest sens.

O singură bucurie am. În ultimii doi ani am completat opera mea poetică cu multe poezii (volumul ineditelor conține acum vreo 70), de inspirație foarte diversă și de-un lirism, care depășește, cred tot ce am publicat pînă acum.

Poate vom găsi, totuși, prilejul o dată să vi le citesc. Ție, Liviei, lui Mariechen și Leuțu, lui Tudor și Verei. Văd o « ședință » de caldă înlăcrimare, de regăsire și de uluire reciprocă în fața brumei căzute pe părul tuturor.

Parcă aș vrea să încep să citesc. Dar deocamdată numai titlul volumului : *Ecce tempus*[27]. Cornelia e muncită. Dorli, o plantă dulce cu preocupări matematice.

Tuturor prietenilor, gîndul meu cel mai bun.

Pe tine te îmbrățișez,
Același în esență,
Lucian".

Căldura cu care poetul amintește numele prietenilor bucureșteni : Marin și Livia Ciortea, Maria și Aurel Avramescu, Tudor Ciortea și Vera Ciortea-Proca, dorința sa nostalgică de a-i revedea și de a le reciti din ultimele sale creații, părerea de rău că nu mai trăiește în compania lor vorbesc de la sine de sentimentele de afecțiune pe care L. Blaga le avea pentru ei. Cînd filozoful pomenea de „ședința de caldă înlăcrimare, de regăsire", se gîndea, poate, la o întîlnire similară, la sărbătorirea sa din 1945, prilejuită de împlinirea a 50 de ani, ce reunise în apartamentul compozitorului T. Ciortea pe toți prietenii enumerați mai sus, sărbătorire ce-l impresionase profund pe L. Blaga.

---

[27] Se vede că poetul și-a schimbat ulterior gîndurile în legătură cu proiectatul volum. După relatările lui Dorli Blaga, *Ecce Tempus* dădea într-adevăr titlul unui ciclu de poezii. Ulterior, la regruparea din 1959 a poemelor, L. Blaga a renunțat nu numai la *Ecce Tempus* (ce rămîne ca titlu al unei poezii), ci la toate denumirile mai vechi de cicluri : *Domnia soarelui de toamnă*, *Legenda veșnică* și *Noi stelele cari cîntă* (alt proiectat volum). Noile cicluri adoptate sînt familiare cititorilor : *Vîrsta de fier 1940—1944*, *Corăbii cu cenușă*, *Cîntecul focului* și *Ce aude Unicornul*, (cf. *Lucian Blaga inedit* [poezii publicate de Dorli Blaga], „Gazeta literară", XIV, nr. 42, 19 oct. 1967, p. 3, și „Saeculum", an. II, nr. 2, martie-aprilie 1944—anunț).

Cea de pe urmă dintre scrisorile lui L. Blaga către Marin Ciortea, ce au ajuns pînă la noi, se referă aproape în întregime la traducerea poemului dramatic *Faust*.

Deosebit de interesantă e destăinuirea filozofului că îndemnul la tălmăcirea poemului i-a venit din partea lui „M. S.", Mihail Sadoveanu, care-i garanta publicarea. Faptul acesta, împreună cu mărturisirea textuală a poetului: „Ştiu că sunt simpatizat în acel cerc", pune într-o lumină nouă, necunoscută, relaţiile dintre cei doi mari scriitori ai veacului nostru. Preţioasă e de asemeni şi relatarea lui L. Blaga că îndemnul lui M. Sadoveanu i-a fost transmis de Emil Isac. Ştirea contestă întreruperea definitivă a prieteniei dintre cei doi poeţi în urma incidentului relatat de M. Zaciu în articolul *De amiciţia* („Steaua", 18, nr. 4, aprilie, 1967, p.72—80). În sfîrşit, consideraţiile lui L. Blaga despre valoarea liricii sale de după *Nebănuitele trepte* întregesc mărturisirile făcute de poet în alte împrejurări — niciodată însă cu asemenea tărie. Iată scrisoarea:

„Tov. inginer Marin Ciortea,
Bucureşti, C.D. 13, str. Dionisie Lupu, 11—13

Exp. Lucian Blaga,
Cluj, str. Martinuzi, 14

Cluj, 26 mai, 1951

Scumpe Marin,

eşti tare drăguţ că ai început să te interesezi de chestiunea traducerii lui *Faust*[28]. Eu, cînd am început să lucrez, mă întemeiam pe un cuvînt ce mi-a venit prin Emil Isac direct de la M.S., şi nu ştiam că ar mai exista dificultăţi. Ciudat e, că, deşi am primit o primă rată lunară de la Beniuc, nu am nici astăzi un răspuns scris din partea lor. Zilele acestea, potrivit angajamentului luat prin oferta mea, am trimis lui Beniuc vreo 17 pagini (de carte) în traducere, ca să-şi facă o ideie de calitatea muncii. Bănuiesc că Beniuc a luat hotărîri fără a mai întreba pe alţii[29]. Aranjamentul propus de mine este aşa: În timp de 1 1/2 an dau pe *Faust* I, în alţi

[28] Traducerea românească a tragediei goetheene a apărut în 1955 (în colecţia „Clasicii literaturii universale") la Editura de stat pentru literatură şi artă, cu o prefaţă de Tudor Vianu.

[29] Într-adevăr, Mihai Beniuc, pe atunci preşedinte al Fondului literar, a hotărît — în virtutea unui articol din statutul Fondului literar care-i dădea dreptul să achiziţioneze manuscrise de la scriitori — să cumpere manuscrisul traducerii româneşti a tragediei *Faust*, înainte ca L. Blaga să fi efectuat încă tălmăcirea. Hotărîrea lui M. Beniuc de a-l ajuta în felul acesta pe L. Blaga a fost prilejuită de oferta filozofului de a traduce *Faust*-ul goethean adresată lui M. Sadoveanu, pe atunci preşedinte al Uniunii scriitorilor. La sfatul lui M. Sadoveanu probabil, transmis, aşa cum reiese din scrisoarea din 26 mai 1951 către Marin Ciortea, prin Emil Isac, L. Blaga a trimis o copie după această ofertă lui M. Beniuc.

Publicăm, în continuare, cu îngăduinţa poetului Beniuc, propunerea în cauză (aflată actualmente în arhiva domniei-sale), întrucît ea constituie punctul de plecare al muncii de traducere a tragediei lui Goethe:

„Tovarăşului Mihail Sadoveanu
Preşedinte al Uniunii Scriitorilor din R.P.R., Bucureşti

Tovarăşe preşedinte,

informat fiind asupra intenţiilor Uniunii Scriitorilor din R.P.R. de a promova activitatea scriitorilor şi de a le deschide posibilităţi de a se dedica şi traducerilor din literatura universală, îmi permit să supun aprecierii Domniei Voastre propunerea ce urmează:

Subsemnatul aş dori să fac o nouă traducere a tragediei *Faust* de Goethe, considerînd că traducerile existente nu au izbutit cîtuşi de puţin să «re-creieze» în graiul românesc opera marelui poet. Cunoştinţele de limbă germană, pregătirea filozofică ce-o am şi experienţa

3 1/2 ani pe *Faust* II. Am cerut ca în acest timp să mi se dea 15 mii lei *lunar* ca avans pe honorar[30]. Întîia rată (15 000) am și primit-o. Ar fi o treabă ce mi-ar conveni de minune. Și pe care aș realiza-o „epocal". Deoarece am sentimentul că (lucrul) aranjamentul mai are unele dificultăți, te rog vorbește încă o dată *acolo unde ai vorbit* (știu că sunt simpatizat în acel cerc) să mi se dea un răspuns precis. *Atrage-le atenția și roagă-i să ceară de la Beniuc* **fragmentele** *ce i le-am trimis*; nu mă îndoiesc că, citindu-le, îi vor copleși aceste scene de *Faust* românesc. Am tradus pînă acum 1/4 *Faust* I, dar lui Beniuc i-am trimis numai două scene, urmînd ca în fiecare lună să trimit ceea ce am programat în ofertă.

Eu dragă, Marin, muncesc din greu. Nu-mi neglijez nici lucrările personale. Astfel, volumul de poezii a ajuns la 77 bucăți. Mi-ar plăcea să ți le citesc o dată. Cred că lirica mea culminează aci. Am reluat și lucrarea mea despre « Experiment »[31] și sper s-o dau gata, printre picături, pînă în vară.

Cînd vii o dată pe la Cluj? dar așa ca să petrecem o zi întreagă împreună!

Te îmbrățișez cu toată dragostea,
Lucian".

---

poetică, ce mi-am însușit-o, în curs de peste trei decenii de activitate literară, îmi dau îndrăzneala să cred că aș putea să întreprind o asemenea lucrare. Opera e grea și efortul ce mă așteaptă este enorm. Dar *Faust* este pentru mine o veche problemă. Spre a vedea la ce nivel aș putea să-mi țin traducerea și spre a cîntări eforturile ce mă așteaptă, am și tradus *Prologul în cer* și prima scenă (vreo 15 pagini).

Timpul necesar mie pentru traducerea lui *Faust I* (135 pagini masive) îl calculez la un an și jumătate. Aceasta este partea reprezentabilă a tragediei. Partea a II-a e mult mai mare și mai grea. Pentru aceasta mi-ar trebui timpul dublu. Aș putea deci să propun un plan cincinal pentru întregul *Faust*.

Deocamdată aș traduce (în versuri, firește) partea I. Am credința că aș putea s-o termin pînă la 1 octombrie 1952 (fiind funcționar la Institutul de filozofie nu pot să lucrez tot timpul numai la traducerea în chestiune).

Pentru a-mi face cu putință activitatea de traducător, aș dori să primesc lunar un ajutor material în contul honorarului ce mi s-ar cuveni după traducerea plănuită. Lucrul acesta mi-l imaginez astfel: să mi se acorde un acont în suma de 270 mii lei, eșalonat în rate lunare de 15 mii lei, începînd de la 1 aprilie 1951 pînă la 30 septembrie 1952. În schimb mă angajez să trimit în fiecare lună fragmente traduse în versuri și anume cîte 7 sau 8 pagini masive de carte (*Faust*, Insel-Verlag, partea I, 135 pagini).

Nu cunosc condițiile, ce s-au creeat prin bunăvoința Uniunii Scriitorilor din R.P.R. altor scriitori, cari s-au angajat să facă traduceri. Cred însă că la stabilirea condițiilor se ține seama în primul rînd de cantitatea și calitatea muncii depuse. Cele arătate mai sus în ceea ce privește condițiile materiale, rog să le considerați ca o simplă propunere și să le apreciați comparativ cu condițiile oferite altor scriitori.

Cluj, 7 aprilie 1951

Lucian Blaga
Cluj
str. Martinuzi, 14."

Conform angajamentului ce și-l luase în propunerea din 7 aprilie 1951, L. Blaga a trimis lunar, după perfectarea chestiunii, numărul de pagini indicate.

Paginile de traducere expediate poetului Beniuc erau însoțite de fiecare dată de o epistolă, în linii mari neschimbată. Iată una din șirul de scriitori trimise de L. Blaga lui M. Beniuc între 1951—1954:

„Scumpe Beniuc,

am primit suma de la « Fondul literar » pe luna Iulie 1951.

Îți trimit alăturat continuarea traducerii din *Faust*, cu rugămintea s-o adaugi la dosarul chestiunii. Totul merge potrivit programului.

Cu toată prietenia și dragostea
Lucian Blaga

Cluj 19 iulie 1951".

Nu e de crezut — din felul cum se încheie epistola de mai sus — că L. Blaga nu a mai trimis prietenului nici o scrisoare. Ce s-a făcut însă cu corespondența poetului de după această dată, d-na Livia Ciortea n-a putut să ne dea nici o informație. Ne-a arătat, în schimb, două scrisori (în copie) ale soțului său către Blaga — una nedatată, din perioada 1954—1955 (expediată poetului din spital, unde inginerul fusese internat pentru ulcer), și alta datată „Cîmpina, 2 ianuarie 1958". Ambele relevă păstrarea intactă a sentimentelor de prietenie dintre filozof și pictor. Prima se încheie aproape patetic: „Te strîng în brațe cu mai multă dragoste ca oricînd, Marin".

Semnificativ pentru profunzimea prieteniei ce i-a unit pe cei doi atîția ani e însuși actul final al acestei amicități. Marin Ciortea a murit la 3 ianuarie 1961. Nimeni nu a îndrăznit să-i comunice însă știrea poetului bolnav și el, încît la o vizită a compozitorului Tudor Ciortea, L. Blaga s-a arătat necăjit că Marin l-a uitat. Relatînd întîmplarea d-nei Livia Ciortea aceasta s-a hotărît să-i scrie poetului ca din partea soțului ei. Spre a lăsa impresia de autenticitate, d-na Livia Ciortea îl scuza pe Marin că nu a putut scrie el însuși, deoarece e foarte bolnav. Mărturisea, în schimb, că a reprodus întocmai cuvintele acestuia.

L. Blaga și-a dat, astfel, obștescul sfîrșit fără să știe că prietenul său trecuse deja Acheronul.

După terminarea traducerii, M. Beniuc a contractat-o la E.S.P.L.A., unde a și apărut în 1955. M. Beniuc a ținut să sublinieze corectitudinea și probitatea cu care L. Blaga s-a comportat în decursul celor 4 ani cît a lucrat la traducerea capodoperei goetheene.

La apariția volumului, L. Blaga a restituit întreaga sumă primită în rate lunare, deși, legal, el putea să și-o păstreze. A fost un gest de mare noblețe sufletească, pe care M. Beniuc mi l-a evocat cu multă căldură.

[30] Cifrele se referă la cursul leului înainte de stabilizarea monetară din 1952.

[31] E vorba, desigur, de lucrarea *Experimentul și spiritul matematic*, apărută după moartea filozofului, cu o prefață de Călina Mare, București, Editura științifică, 1969, 239 p.

OBSERVAȚII STILISTICE ASUPRA PARADOXULUI ÎN TEATRUL LUI GIRAUDOUX

CORNELIA COMOROVSKI

S-a vorbit adeseori despre acea estetică cosmică [1] generatoare a concepției giralduciene de coexistență și unitate a contrariilor [2]. Vrem să arătăm că, în teatrul lui Giraudoux, paradoxul, care-și află originea în această viziune, se deosebește de același procedeu din operele altor dramaturgi printr-un spor al ambiguității poetice datorite viziunii sincronice a contrariilor și unui grad mai mare de nedeterminare, care presupune îndepărtate influențe la distanță.

Dramaturgul Giraudoux desființează adeseori axa temporală într-o viziune sincronică a tuturor momentelor și antinomiilor — inclusiv ficțiunea și realitatea.

În eroul de pe scenă care întrerupe ficțiunea prin declinarea calității de personaj dramatic — procedeu vechi în teatru — există două conștiințe logic incompatibile : de personaj, care intră în sistemul de convenții al piesei, și de spectator, privind, dinafara acestui sistem de convenții, evenimentele în care sînt prinse celelalte personaje. Împrumutînd un termen matematic, putem numi „referențial" un plan fictiv construit în mod coerent pe anumite premise convenționale. În acest sens, momentele menționate din piesele lui Giraudoux reprezintă ieșirea personajului dintr-un referențial și înscrierea lui într-un altul, incompatibil cu primul.

În *Le Lamento du jardinier* (*Electre*) distingem două referențiale : ficțiunea piesei și metaficțiunea personajului care evadează din ea și o comentează. Grădinarul, care nu se va mai căsători cu Electra, spune : „Moi (b) **Je ne suis plus** dans (a) *le jeu*. C'est pour cela que (b) **je suis libre** de dire ce que (a) *la pièce* ne pourra vous dire !".

Cînd prima dintre cele trei eumenide spune (I, XII) : „A(c) ***notre tour de jouer*** (a) *Clytemnestre et Oreste*. Mais pas comme (b) **eux le jouent.** (c) ***Jouons***-le vraiment", se contrapun trei referențiale :

(a) ficțiunea legendară a Clytemnestrei și a lui Oreste ;

(b) existența unei duble conștiințe a celor două personaje giralduciene care se știu în același timp cuprinse în referențialul (a), dar au și propria

[1] R. M. Albérès, *Esthétique et moral chez Jean Giraudoux*. Thèse ..., P., Nizet, 1957.

[2] R. Hoignée, *Die Welt des Volkommenen im Werke von Jean Giraudoux*, Abhandlung zur Erklärung der Doktorwürde ..., Zürich, 1954.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 463–466, BUCUREȘTI, 1970

lor autonomie („le jouent") ce le îngăduie să creeze interpolări în sistemul piesei, combinînd ficțiune și metaficțiune. Căci autonomia lor ține de logica celui de-al doilea referențial;

(c) comentariul corului eumenidelor, în care se îmbină ficțiune (a), metaficțiune (b) și antificțiune (c).

Grădinarul și arhanghelul din *Sodomme et Gomorrhe* în același timp sînt componente ale fabulei piesei, dar cunosc și din exterior acest referențial, asemenea autorului.

Sentimentul ambiguității permanente a unei lumi de coexistență a tuturor contrariilor se exprimă, în exemplele ce vor urma, prin verbe, toate la timpul prezent, deși descriu acțiuni foarte îndepărtate în timp și aparținînd la două referențiale deosebite.

„*Le jardinier* : Voici le plus beau lever de rideau qu'auront jamais spectateurs.

„*L'archange* : Qu'ils en *profitent* vite..."

„*L'archange* : *C'est* une des fins du monde !"

sau

„*Le jardinier* [arhanghelului, care-i spusese : le spectacle qui va suivre risque d'être affreux] : Je *sais*. Les prôphètes *l'annoncent*.

C'*est* la fin du monde" (*Electre*. Prélude).

Sîntem deci în prezența a două referențiale :

1) Fabulația principală a piesei, dintre ai cărei eroi fac parte arhanghelul și grădinarul și în care, la un interval de timp, se succedă :

a) vestirea evenimentelor de către profeți;

b) desfășurarea, ulterioară vestirii, a evenimentelor profețite.

2) Metafabulația, în cadrul căreia arhanghelul și grădinarul comentează fabula de bază, din care au evadat.

În exemplele de mai sus întîlnim un prezent atemporal care indică un fapt permanent, catastrofa care-i pîndește pe cei care păcătuiesc prin hybris. Intenția este și mai clară în următorul exemplu :

Arhanghelul adună toate momentele istoriei într-un singur timp : "Nous *avons* tous *vu* des empires s'effondrer, et les plus solides.[...] alors que l'armée *est* belle et neuve, les caves pleines, les théâtres sonnants, et que dans les teintureries *on découvre la pourpre* ou le blanc pur, et dans les mines le diamant, et dans les cellules *l'atome*"... (*Electre*. Prélude).

Arhanghelul distruge diacronia „L'imaginaire — scria G. Durand[3] — veut encore plus qu'un présent de narration, la compréhension exige que les contradictoires soient pensées en meme temps et sous le même rapport en une synthèse...".

Cele două timpuri, trecutul (nous avons vu) și prezentul (est, on découvre) detașează temporalul (referențialul ficțiunii) de permanențele condiției umane — degradare, moarte.

Pe lîngă procedeul de mai sus, specific, de altfel, tehnicii dramatice, Giraudoux folosește și paradoxul retoric. De pildă, cînd Paris afirmă despre femei : "Elles ne consentent qu'à la contrainte. Mais alors avec enthousiasme". (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, I,4.)

---

[3] *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Univ. de Grenoble, 1960, p. 379.

Astfel de paradoxuri aforistice, care au o valoare autonomă, păstrîndu-şi sensul chiar detaşate din context, sînt însă rare la Giraudoux. Cînd controlorul afirmă (*Intermezzo*, I, 4): „les esprits ne croient pas aux hommes", paradoxul există doar în cadrul piesei, unde un birocrat tiranic şi îngust vrea să stabilească relaţii de autoritate cu incognoscibilul.

Uneori paradoxul emis nu este accesibil nici personajului din piesă, căruia i se adresează, şi necesită o explicaţie.

Încercînd să-l înduplece pe regele ondinilor să-l cruţe pe Hans, Ondine spune: „... Que je sois *malheureuse* ne prouve pas que je ne sois pas *heureuse*" şi explică: „*Tu n'y comprends rien*: choisir dans cette terre couverte de beautés le seul point où l'on doive rencontrer la trahison, l'équivoque, le mensonge, et s'y ruer de toutes les forces, c'est justement là le bonheur pour les hommes. On est remarqué si on ne le fait pas. Plus *on souffre*, plus *on est heureux*..." (*Ondine*, III, 5).

Pentru a fi surprins, paradoxul din fraza lui Giraudoux trebuie raportat la un context mai mare. În locul formelor de generalizare (articol nehotărît, pronume personal pers. a III-a, singularul colectiv etc.) întîlnim forme de actualizare şi determinare (pronume personal de pers. I şi a II-a, pronume posesiv, pronume demonstrativ etc.).

De cele mai multe ori paradoxurile sînt desfăşurate în triade, în interiorul cărora observăm o gradaţie progresivă.

Jupiter reduce	„*Mercure*: Avez-vous l'idée *que vous seul* que vous n'êtes sûr que de votre propre existence?
I) totul la *existenţa* sa,	*Jupiter*: Oui. C'est même très curieux d'être aussi emprisonné en soi-même.
se crede II) *nemuritor*,	*Mercure*: Avez-vous l'idée que vous pourrez mourir un jour?
	Jupiter: Non. Que mes amis mourront, pauvres amis, hélas, oui! Mais pas moi."
se crede *stăpînul* III) *cerului*	*Mercure*:... „Et ce ciel, qu'en pensez-vous?
	Jupiter: (1) *Ce ciel*, je pense qu'il *est à moi*, et beaucoup plus depuis que je suis mortel que lorsque j'étais Jupiter! Et ce (2) *système solaire*, je pense qu'il est bien petit et (3) *la terre* immense, et je me sens soudain (A) plus beau qu'Apollon, (B) plus brave et plus capable d'exploits amoureux que Mars, et pour la première fois, (a) je me crois, (b) je me vois, (c) je me sens vraiment (C) maitre des *dieux*.
Sînt 4 triade: I—II—III 1 — 2 — 3 A—B—C a — b — c	*Mercure*: Alors vous voilàs vraiment homme..." (*Amphytrion*, 38, I, 5).

În ultima replică a lui Jupiter, formula ternară apare de 3 ori. Amplificarea se face în sensul gradaţiei progresive, cu excepţia triadei 1—2—3 (ciel, système solaire, terre), a cărei gradaţie este progresivă pentru Jupiter, regresivă pentru restul oamenilor şi al zeilor. Punctuaţia preferată a lui Giraudoux — punctele de suspensie — pare a sublinia deschiderea către infinit a paradoxului giralducian.

Paradoxul giralducian folosește și el modificări semantice; același cuvînt este luat în sensuri metaforice deosebite, revelatoare pentru concepția autorului. Categoriile acțiunii sînt diferite de ale contemplației. Primele răspund moralei egoiste; ultimele—armoniei cosmice. Tensiunea dintre cele două perspective este cel mai adeseori exprimată de Giraudoux în următoarele metafore: a vedea,[4] a fi logic = a avea spirit practic, a trăi rutinar; orb, nebun = cel ce cunoaște sentimentul, tulburător și generator de autenticitate, al unității cosmice.

Regele ondinilor spune că oamenii care au găsit un adevăr „*devienent ce qu'ils appellent fous*. Ils sont *logiques*, ils n'abdiquent plus, ils n'épousent plus celle qu'ils n'aiment pas, ils ont le raisonnement des plantes, des eaux, de Dieu: ils sont fous" (*Ondine*, III, 5). Modificările semantice sînt clare:

a) sînt indicate în text: ce qu'ils appellent...

b) sînt explicate: ils n'abdiquent plus...

Sensul metaforic al cuvîntului nu este însă fix; „nebun" și „logic" își reschimbă sensul, cînd sînt rostite, de pildă, de nebuna din Chaillot; nebun=adeptul moralei mercenare; logic=conștient de armonia cosmică. „*La Folle*: Il suffit d'une *femme de sens* pour que la *folie* du monde sur elle casse ses dents..." (*La Folle de Chaillot*, II).

Generînd forme paradoxale, atît jocul cu convențiile dramatice, cît și jocul cu convențiile semantice scot în relief ambiguitatea tulburătoare a vieții.

[4] Facem abstracție de celelalte sensuri metaforice, numeroase, date acestui verb, frecvent în teatrul lui Giraudoux.

PROBLEMATICA EXISTENȚEI UMANE LA LEV TOLSTOI

ANA MARIA TOPALĂ

În întreaga creație a lui Lev Tolstoi, artistică, filozofică, socială, se simte zbuciumul unei minți dornice să surprindă notele cele mai grave ale existenței umane. Semnificația morții și, implicit, a vieții a fost axul pe care el a clădit întreg edificiul de teorii, reflectate în opera beletristică și filozofică.

Ce este moartea, care este semnificația vieții — au fost întrebările permanente, obsedante, cărora Tolstoi le-a dat diferite tălmăciri, de multe ori contradictorii. Și totuși, ele formează un sistem unitar, se poate urmări o evoluție a ideilor scriitorului-filozof de la „panteismul" care străbate prima perioadă de creație pînă la propovăduirea religioasă din ultima perioadă. Drumul parcurs nu e liniar, ci plin de sinuozități, cu revelații și depresiuni nervoase.

Puțini sînt scriitorii despre care s-a scris atît de mult ca despre Tolstoi; și totuși au rămas încă multe de spus. Evoluția ideii despre moarte și, legat de ea, despre esența vieții, care ne-a interesat pe noi, a fost atinsă tangențial în multe studii. Cercetătorii sovietici N.N. Ardens, D. Blagoi, B. I. Bursov, N. K. Gudzi, T. L. Motîliova, M. B. Hrapcenko au urmărit minuțios viața și opera scriitorului, concepțiile lui social-morale și estetice, relevînd talentul de psiholog și măiestria artistică, au fixat locul lui în realism, în romanul rus și în literatura universală.

Contemporanii lui Lev Tolstoi, ca P. Biriukov, V. Bulgakov, L. Șestov, V.G. Certkov, s-au ocupat de viața titanului de la Iasnaia Poliana; ca oameni care l-au cunoscut direct, ne-au lăsat prețioase informații despre fapte la care ei au fost martori. Dintre aceștia, Lev Șestov scrie interesante studii despre *L'idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche* (*Ideea de bine la Tolstoi și Nietzsche*) și despre *Les révélations de la mort* (*Revelațiile morții*), dar autorul, el însuși filozof idealist și om profund religios, consemnează o serie de lucruri care denotă intuiție și bun-simț, dar care nu sînt argumentate științific. În analizele lui el face abstracție de conjunctura istorică, socială, națională, nu-l preocupă decît surprinderea a ceea ce este general uman, a ceea ce persistă timpului.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 467–482, BUCUREȘTI, 1970

Istoriografia străină despre Lev Tolstoi este şi ea foarte bogată. Romain Rolland, Ştefan Zweig, Henri Troyat, Voggüé au fost interesaţi de personalitatea scriitorului, i-au închinat studii importante, dar se simte în ele gustul autorilor pentru faptul ieşit din comun; lucrările lor sînt uşor romanţate, interpretările sînt de multe ori prea subiective, uneori lipsite de o argumentaţie ştiinţifică. Separat, în lucrări ample, au fost studiate filozofia şi problema religiei de către V. Harea şi N. Weisbein. O încercare de a lega omul de opera sa în ambianţa epocii respective o face Ion Biberi în *L. Tolstoi, omul şi opera*. Pentru înţelegerea complexităţii scriitorului în lumina analizei lui Lenin este edificator studiul lui Georg Lukács, *Tolstoi şi problemele realismului*.

În lucrarea de faţă ne-am ocupat de o altă problemă, aceea a evoluţiei concepţiei despre moarte şi viaţă, noţiuni care nu se pot desprinde una de alta, şi a reflectării ei în opera artistică. Materialul fiind foarte vast, am înlăturat multe amănunte sau fapte ce ni s-au părut adiacente, bazîndu-ne în principal pe însemnările personale, corespondenţa şi unele opere literare, semnificative în această problemă.

I

„Nu vreau moartea. Doresc şi îmi place nemurirea"[1].
Lev Tolstoi

Obsesia morţii va fi pentru Tolstoi o prezenţă permanentă de-a lungul întregii vieţi, care îi zădărniceşte orice mişcare, orice realizare. Nici ambianţa familială, nici literatura, nici munca fizică, nici religia nu-l pot salva de acest coşmar. I se pare nedrept ca truda vieţii lui să se termine prin moarte, dar nici nu ştie ce să facă pentru a o învinge. Caietele personale conţin frecvente note care demonstrează acest lucru: „Mă prăvălesc treptat sub muntele morţii şi nu simt în mine puteri să mă opresc"[2]. N-avea decît 35 de ani, cînd într-o zi ce putea fi prilej de bucurie şi petrecere, în ziua de 1 ianuarie 1863, simte şi mai acut trecerea vremii şi apropierea morţii. Îşi aşteaptă înfrigurat sfîrşitul an de an, zi de zi, ceas de ceas; afirmarea vieţii înseamnă în acelaşi timp afirmarea inevitabilităţii morţii: „Anul nou! Îmi doresc şi vă doresc să murim plăcut"[3].

Copilăria şi tinereţea i-au dat prilejul lui Tolstoi să vadă foarte devreme efectul distrugător al morţii. N-avea decît 4 ani cînd asistă la sfîrşitul mamei. „Ţipătul înnebunit" al copilului la vederea mamei muribunde [*Detstvo* (Copilăria)] parcă n-a mai amuţit niciodată. La 9 ani îi moare tatăl şi peste un an bunica. Cel mai greu suportă însă sfîrşitul fratelui Nikolai, în 1860. Atunci pentru prima dată are în faţa ochilor realitatea crudă a morţii, se simte învins şi vlăguit în faţa puterii ei. Nu e vorba numai de o teamă „animalică, goală", cum o denumeşte St. Zweig, ci de ceva mult mai profund, infiltrat adînc; într-adevăr, e o spaimă metafizică, o spaimă în faţa necunoscutului.

[1,2] L. N. Tolstoi, *Sobranie socinenii v dvadţati tomah* (Opere alese în douăzeci de volume), Moscova, 1960–1962, vol. XIX, *Dnevniki* (Însemnări zilnice), 6 octombrie 1863, p. 264.
[3] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, p. 308.

Tolstoi e însă prea tînăr pentru a se lăsa înfrînt total; după momente grele de depresiune încearcă să găsească un reazem, o portiță de scăpare. În acea perioadă i s-a părut că „panteismul" ar fi singura salvare. Contopirea cu natura — din sînul căreia te desprinzi, de la care primești viața și fericirea, ca apoi să fii din nou înghițit de ea și redat lumii sub o altă formă — ea, singură, îți poate da liniștea, căci tot ce ți se pare aici îngrozitor, absurd, artificial, acolo, în natură, se realizează simplu, fără zvîrcoliri. Tolstoi surprinde diferența de atitudine în fața morții a trei ființe deosebite, fiecare reprezentînd trepte diferite în relație cu natura: o aristocrată, un țăran și un copac. „Aristocrata este jalnică și provoacă silă, pentru că a mințit toată viața și minte și în fața morții; creștinismul, așa cum îl înțelege ea, nu rezolvă problema vieții și a morții. Pentru ce să mori, cînd dorești atît de intens să trăiești? (...) Țăranul moare liniștit, tocmai fiindcă nu e creștin, (...) religia lui este natura, în mijlocul căreia a trăit (...). El cunoaște prea bine această lege a ei, de care nu se desprinde, și o privește simplu și drept în față (...). Copacul moare liniștit, frumos, cu demnitate, pentru că el nu minte, nu se frînge, nu se teme, nu plînge"[4]. Ideea aceasta, notată într-o scrisoare (către mătușa lui, A.A. Tolstaia, la 1 mai 1868), a transpus-o artistic în povestirea *Tri smerti* (Trei morți). Ultimele cuvinte ale povestirii sînt un imn cîntat vieții universale, care nu poate fi distrusă de stingerea izolată a unei singure ființe. În jurul copacului căzut sub loviturile „călăului", cîntecul vesel al păsărilor, foșnetul frunzelor fragede, legănarea arborilor încă vii sînt pentru autor argumentul cel mai convingător pentru deplina afirmare a vieții.

Tolstoi înțelege că ar trebui să urmeze exemplul plantei care știe să moară măreț și simplu, fără țipete și regrete, dar în același timp recunoaște că nu e atît de ușor să te integrezi naturii, cînd vii dintr-o lume ale cărei legități și tradiții ți s-au impregnat în sînge. Aceasta este și tragedia lui Olenin [*Kazaki* (Cazacii)]: el nu poate pătrunde în viața fermecător de simplă a cazacilor, nu reușește să devină un al doilea Eroșka, acel bătrîn, vînător pasionat, care iubește cu ardoare tot ce e viață, știe să se bucure de fiecare rază de soare. Olenin îi apreciază pe cazaci, iubește modul lor de viață, dar nu se poate conforma lui și va trebui să-i părăsească pe acești oameni care „trăiesc cum trăiesc toate în natură: mor, se nasc, se înmulțesc, iar se nasc, se bat, beau, mănîncă, se bucură și iar mor; nu cunosc alte legi în afara celor prescrise de natură soarelui, ierbii, animalelor și copacilor"[5].

Deși este ilustrată din plin în opera artistică de debut religia „panteistă", în care autorul își găsise aparent un echilibru, deoarece această religie excludea moartea absolută, din cînd în cînd, în unele povestiri, răbufnește cu toată puterea moartea obsedantă, despotică și necruțătoare, moartea fizică, în a cărei posibilitate reală nu poți crede chiar atunci cînd ești foarte aproape de ea. În *Sevastopol v mae* (Sevastopolul în mai), Praskuhin are un dialog dramatic cu moartea, pe care pînă în ultimul moment încearcă s-o îndepărteze. Cînd moartea îi face semn de departe, Praskuhin se înfioară și simte o spaimă rece, care îndepărtează orice alt gînd. Cînd

---

[4] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVII, *Pisma* (Corespondență), 1845—1886, p. 214.
[5] L. N. Tolstoi, *Opere*, București, 1953—1960, vol. III, *Cazacii*, capitolul 26, p. 185 (trad. Ticu Archip și Maria Vlad).

moartea e lîngă el, ofiţerului i se perindă prin minte o serie de amănunte din viaţa lui, lucruri pe lîngă care trecuse, nu le luase în seamă, crezuse că le-a uitat, dar care rămăseseră vii în subconştient. Şi-acum, în clipa din urmă, în momentul cel mai grav din existenţa lui, ele sînt cele care îl preocupă, iar nu episoadele esenţiale, de cotitură ; îşi aminteşte de o datorie încă neplătită, de chipul unei femei iubite cîndva, de o întîmplare cu un om care-l jignise cu cinci ani în urmă, îi sună în urechi un motiv dintr-un cîntec ţigănesc. La atingerea morţii se mîngîie cu gîndul că este doar puţin rănit ; sîngele pe care îl vede în jur nu-l sperie, nu crede că este al lui. Nu crede nici o clipă în posibilitatea morţii, pînă şi ultimul gest, efortul de a se îndrepta şi de a scăpa de greutatea care-l apasă, pare să vorbească de încrederea încăpăţînată a acestui om în viaţă.

În romanele şi povestirile lui Tolstoi atitudinea unuia sau a altuia dintre eroi în faţa morţii este foarte semnificativă, întrucît ea caracterizează întreaga viaţă de pînă atunci a celui în cauză. Moartea prinţului Andrei e descrisă de autor amănunţit. Prinţul Andrei e tulburat de gînduri şi sentimente variate şi contradictorii ; uneori e cuprins de o iubire stranie, abstractă, fără obiect, alteori îl chinuie dragostea pentru Natașa cea atît de pămînteană, dragoste care parcă îl împiedică să moară ; apropierea morţii i se pare cînd înspăimîntătoare, cînd liniştitoare. Chipul lui atît de calm ascunde în fapt o dramatică luptă între viaţă şi moarte. Toate aceste momente îl conturează pe Andrei Bolkonski ca pe un căutător al adevărului, al sensului vieţii. Kutuzov moare altfel, Tolstoi nu spune decît : „Şi el a murit". Kutuzov nu este prezentat filozofînd în faţa morţii, pentru că întruchipează spiritul poporului ; ca şi ţăranul din *Tri smerti*, acceptă sfîrşitul ca pe ceva normal, ca pe o lege care acţionează irevocabil asupra tuturor. Simplitatea şi naturaleţea, care i-au fost proprii tot timpul vieţii, îl urmează şi în moarte. Pentru acest om sfîrşitul nu poate însemna o tragedie, el are sentimentul datoriei împlinite faţă de sine însuşi, nu se poate revolta împotriva unui fenomen pe care-l consideră firesc. De aceea, Tolstoi nu poate spune mai mult decît : „Şi el a murit".

Lev Tolstoi caută cu înfrigurare încă din tinereţe viaţa autentică, acea viaţă pe care s-o poţi aduce drept mărturie împotriva morţii în clipa supremă. Deşi modul lui de viaţă este uşuratic, Tolstoi poartă mereu în el dorinţa de a fi un om integru, dar în realizarea acestui ideal scriitorul este singur în mijlocul unor oameni care trăiesc în perpetuă minciună, oameni care-l aprobă doar atunci cînd greşeşte : „Minciuna, hoţia, satisfacerea oricărei plăceri, beţia, violenţa, crima (...), nu a existat vreo fărădelege pe care eu să n-o fi săvîrşit şi pentru toate acestea tovarăşii mei mă lăudau, mă socoteau şi mă socotesc un om relativ moral"[6]. La început, idealul perfecţiunii în concepţia lui Tolstoi este tulbure ; ceva din acest ideal se răsfrînge în dorinţa lui Olenin de a iubi şi de a se dărui : „(...) pentru a fi fericit, se cere un singur lucru : să iubeşti, să iubeşti cu abnegaţie, să iubeşti pe toţi şi tot, să învălui totul în păienjenişul dragostei, să-ţi apropii pe oricine ar nimeri în el"[7]. Scriitorul rămîne consecvent idealului său de iubire pînă la sfîrşitul vieţii, numai că această iubire, mai tîrziu, devine mai abstractă, mai generală, aproape fără obiect ; dacă, acum

[6] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVI, *Ispovedi*, p. 98.
[7] *Ibidem*, vol. III, *Cazaki*, p. 275.

Olenin prinde în „păienjenișul dragostei" sale pe Vaniușa, Lukașka, Mariana, pe moș Eroșka, mai tîrziu, o iubire abstractă îl va transforma pe părintele Serghi într-un singuratic, care fuge de oameni.

În concluzie, în prima perioadă de creație nu se poate spune că Tolstoi a izbutit să descifreze semnificația vieții; afirmația e îndreptățită de chipurile „căutătorilor de adevăr" din romanele *Voina i mir* (Război și pace) și *Anna Karenina*. Căci într-adevăr, nici Andrei Bolkonski, nici Pierre Bezuhov, nici Konstantin Levin, după îndelungate și obositoare căutări, nu ajung la o concluzie clară. Prințul Andrei înțelege în cele din urmă că nici gloria, nici binele obștesc, nici patria măcar nu constituie esențialul, că totul este trecător și lipsit de semnificație. Toată zădărnicia căutărilor lui în final e aureolată de acea iubire generalizată. Și Pierre Bezuhov năzuiește spre un ideal, dar nu-i găsește expresia nici în masonerie, nici în entuziasmul pentru război, nici în diferite teorii filozofice, și, în ultimă instanță, își află limanul într-o mulțumire prea terestră, devenind un potolit și înțelept cap de familie, cu o activitate rezonabilă pe plan social. Levin, care toată viața a dorit și a luptat pentru realizarea unui sistem social patriarhal, înțelege că e înfrînt, că idealul lui nu este posibil și, atunci, ca și prințul Andrei, ajunge la concluzia că viața pămînteană este o zădărnicie. Își găsește liniștea descifrînd noi semnificații ale vieții „spirituale", singura importantă după el, în cărțile religioase.

Oricum însă, rezolvarea religios-abstractă, pe plan ideatic, a problemei majore a vieții și morții constituie, la urma urmelor, o slabă consolare pentru acești sensibili și dotați căutători ai adevărului.

II

„(...) dintr-o dată m-a cuprins o neliniște, o spaimă cumplită, pe care n-am mai încercat-o niciodată"[8].

Lev Tolstoi

Un moment esențial pentru evoluția ideilor lui Lev Tolstoi despre viață și moarte l-a constituit așa-numita „spaimă de la Arzamas". Despre acest episod din viața scriitorului au rămas foarte puține documente: doar o scrisoare din 4 septembrie 1869 a lui Tolstoi către soția sa și nuvela tîrzie *Zapiski sumaședșevo* (Însemnările unui nebun), deși tangențial se mai găsesc referiri la această întîmplare și în alte scrieri, ca *Ispovedi* (Spovedanie), *Cito je delati* (Ce să facem?), în corespondență și în jurnal. Lipsa de documente, pe de o parte, și importanța faptului, pe de alta, au creat dificultăți celor care s-au ocupat de personalitatea lui Lev Tolstoi.

În *Biografia lui L. N. Tolstoi*, Pavel Biriukov nu s-a hazardat niciodată în presupuneri, ci a prezentat pur și simplu documente legate de viața scriitorului; el doar citează scrisoarea din 4 septembrie 1869, fără nici un fel de comentariu. Interesant de semnalat e faptul că termenul folosit în general în istoriografia critică despre Tolstoi de „arzamaski ujas" la P. Biriukov apare schimbat în „arzamaskaia toska", termen mult mai larg și mai încărcat de semnificații, întrucît însuși scriitorul în momentul respectiv n-a putut defini clar ce a simțit. Lev Șestov interpretează

[8] *Ibidem*, vol. XVII, p. 332.

acest episod ca fiind una din crizele lui Tolstoi, pe care el le crede nemotivate. Filozoful exclude posibilitatea ca aceste crize să fi fost declanşate de spaima de moarte, dar nici nu prezintă vreo altă explicaţie. În monografiile lor, Romain Rolland şi Ion Biberi nu acordă prea mare importanţă acestui moment, ei îl aşază doar printre premisele crizei spirituale din jurul anilor 70. Singurul impresionat de „spaima" resimţită de Tolstoi la Arzamas este Henri Troyat. În descrierea amănunţită pe care o face, autorul se bazează exclusiv pe nuvela *Zapiski sumaşedşevo*, scrisă mult mai tîrziu (1883). H. Troyat nu ia în consideraţie faptul că această nuvelă constituie o operă artistică scrisă într-adevăr pe baza unui moment dramatic trăit, dar filtrat printr-o conştiinţă artistică, în care amintirile, chiar dacă au un substrat real, pot fi deformate. El consideră că titlul impersonal a fost dat povestirii numai pentru a împăca lipsa de credulitate a cititorului, că în realitate avem în faţă un document veridic ca o filă de jurnal intim, în care autorul încearcă să se autoanalizeze.

În scrisoarea din 4 septembrie 1869, L. Tolstoi descrie doar starea de emoţie pe care a trăit-o la Arzamas : „În a treia zi a călătoriei mele am petrecut o noapte la Arzamas, unde mi s-a întîmplat ceva neobişnuit. Era ora 2 noaptea, obosisem îngrozitor, voiam să dorm, nu mă durea nimic. Dar dintr-o dată m-a cuprins o nelinişte, o spaimă cumplită, pe care n-am încercat-o niciodată".

Iniţial, chiar Tolstoi nu şi-a putut motiva sentimentul de nelinişte prin care trecuse, cu atît mai mult cu cît acest lucru i s-a întîmplat într-o perioadă calmă, cînd părea fericit şi în familie şi în viaţa socială, cînd repurta succese pe plan artistic.

14 ani mai tîrziu, în nuvela amintită, scriitorul îşi explică spaima de la Arzamas prin sentimentul acut al morţii.

Tot ce i s-a întîmplat la Arzamas este descris cu lux de amănunte. Pe drum înspre gubernia Panza, unde dorea să cumpere o moşie, a fost cuprins deodată de groaza morţii. Credea că, oprindu-se la un hotel, văzînd oameni în jurul lui, bînd puţin ceai cald, va putea scăpa de acea senzaţie apăsătoare. Atunci s-a hotărît să-şi petreacă noaptea la un mic hotel din Arzamas, un tîrg din drumul său ; dar în cameră, noaptea, a avut un coşmar îngrozitor, în care figurau doar el şi moartea. I se părea că totul în jurul lui îi vorbeşte despre nimicnicia, absurditatea vieţii şi, în acelaşi timp, despre inevitabilitatea morţii. Dorea să se ferească de ceva ce-i producea spaima şi nu ştia de ce anume : „ — Ce-mi lipseşte ? De ce mă tem ? — De mine, mi-a răspuns glasul mut al morţii. Sînt eu aici"[9]. Atunci a privit cu alţi ochi viaţa şi moartea şi i s-a părut că ele se confundă. „Eram abătut sufleteşte, aşa cum eşti abătut fizic înainte de a vărsa. Ţi-e frică, ţi-e groază, ţi se pare că te înspăimîntă moartea, iar cînd îţi aduci aminte de viaţă, cînd te gîndeşti la ea, înţelegi că ea te îngrozeşte fiindcă o pierzi"[10]. Spaima care îl copleşeşte este „roşiatică, albă, pătrată"[11]. Poate nicăieri în paginile scrise de Tolstoi nu se întîlneşte o îmbinare de calificative atît de sugestivă, de contradictorie, de concretă, referitor la o noţiune

[9] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. X, *Zapiski sumaşedsevo*, p. 255.
[10] *Ibidem*, p. 256.
[11] *Ibidem*.

abstractă. După ce îi atribuie spaimei culori concrete (roșiatică, albă — îmbinare care izbește psihicul sensibil), o dimensionează, o așază în spațiu.

Clipa „spaimei de la Arzamas" a marcat sfîrșitul etapei nihiliste [12] din viața lui Tolstoi, pentru că din acest moment a început drumul spinos al scriitorului și filozofului către Dumnezeu. Atunci, la Arzamas, ar fi vrut să se roage, dar rugăciunile false nu-l puteau ajuta; mai tîrziu însă, după îndelungate și violente încleștări cu divinitatea, Tolstoi se liniștește doar rugîndu-se și asigurîndu-l pe stăpîn de credința lui.

III

„(...) dar viața nu exista, pentru că nu exista nici un fel de dorință a cărei împlinire să mi se pară rațională[13]".

„Spaima de la Arzamas" a constituit preludiul crizei conceptuale a lui Tolstoi din deceniul al 7-lea. Tot mai des îl năpădeau întrebările esențiale: pentru ce? dar pe urmă? la ce mi-ar folosi? și ce dacă?, la care nu avea decît un singur răspuns: inutilitatea preocupărilor pentru agonisire, pentru educarea copiilor, pentru propășirea poporului sau pentru propria glorie, și deci existența unui adevăr unic — moartea —, în care caz, viața nu poate fi decît lipsită de sens.

Neîncrederea în oameni și în viață, convingerea că totul e deșertăciune, suferință și moarte îl apropie pe Tolstoi de tălmăcirea dată de orientali sensului vieții, tălmăcire clar oglindită în *Parabola vieții*. Călătorul rătăcit în deșert se află într-o situație fără ieșire: se ține de crengile unui mic arbust crescut pe marginea fîntînii, știind că și în afara, și înăuntrul fîntînii îl așteaptă moartea, întruchipată într-o fiară sau într-un dragon. Călătorul e obosit, de-abia se mai ține de crengi, și, totuși, găsește în el forța să privească în preajmă, vede doi șoareci, unul alb și unul negru, ocolind cu regularitate arbustul și mușcînd din tulpina lui. Dar aceasta nu e totul: călătorul știe că în curînd va muri și cu toate acestea linge cu poftă picăturile de miere găsite pe frunze.

Dacă în parabolă există un plăpînd „carpe diem", care atenuează tragismul existenței omenești, structural, Tolstoi este lipsit și de această singură consolare. Totul în jurul lui se cufundă în bezna morții și el nu se poate bucura de savoarea nici unei picături de miere. „Astfel mă țin eu de creanga vieții, știind că în mod inevitabil mă așteaptă dragonul morții, pregătit să mă sfîșie, și nu pot înțelege de ce mi-e sortită această tortură. Și încerc să ling mierea care înainte îmi plăcea, dar șoarecele alb și cel negru — ziua și noaptea — rod creanga de care mă țin. Văd atît de limpede dragonul, încît mierea nu mi se mai poate părea dulce; nu văd decît inevitabilul dragon și șoarecii — și nu pot să-mi întorc privirea de la ei"[14].

Aceasta este cea mai întunecată etapă din viața scriitorului, cînd i se pare că trăiește mecanic, la suprafața lucrurilor, în afara rațiunii, cînd

---

[12] Vogüé surprinde la Tolstoi patru etape în evoluția concepției despre viață și moarte: panteism, nihilism, pesimism și misticism. Vogüé, *Le roman russe*, Paris, 1924.

[13] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVII, p. 398.

[14] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVI, *Ispovedi*, p. 108.

nici un argument nu-l poate convinge de finalitatea vieții : „Viața mea se oprise. Puteam să respir, să mănînc, să beau, să dorm (...), dar viața nu exista, pentru că nu exista nici un fel de dorință a cărei împlinire să mi se pară rațională".

Concluzia pesimistă la care ajunsese Tolstoi nu vădește nici comoditate, nici blazare spectaculoasă, ci rezultatul unei vieți interioare intense, al unor preocupări permanente de ordin major. De mic copil a dovedit o sensibilitate deosebită, s-a interesat poate mai devreme decît trebuia de probleme esențiale, filozofice, s-a simțit dezarmat cînd n-a găsit în religia propovăduită cu sîrg acasă, la școală și în biserică soluții clare, a fost singur și nefericit cînd pentru el viața și-a pierdut sensul. Pînă la 34 de ani a dus o „viață destrăbălată" — cum însuși spunea —, dar în realitate s-a dat o luptă necurmată între omul care simțea instinctiv ce e bine și ce e rău și omul rafinat de societate, care s-a dăruit cu voluptate clipei, s-a îmbătat nu o dată, a pierdut averi în jocul de cărți, și-a mîngîiat orgoliul cu lingușirea celor din jur. Însă, încercînd să învingă în el legile trupului și să trăiască numai spiritual, n-a reușit să înfrîngă și spaima primitivă de moarte.

În statornicia acestei mentalități negativiste se poate determina cu certitudine o mutație obscură, care se produce în perioada cînd Tolstoi începe să-și noteze zilnic pe marginea jurnalului inițialele s.j.v. (si je vis).

Și Ștefan Zweig atrage atenția asupra acestei perioade, care a trecut aproape neobservată de specialiști ; ea poate fi numită „acomodarea treptată cu ideea morții". Printr-un efort deosebit de voință, Tolstoi își impune să nu uite nici o clipă că va muri, pînă se va obișnui cu acest gînd, încearcă să privească moartea printr-o altă prismă : „Dacă prin pierderea unei ființe dragi tu însuți nu simți apropierea propriului sfîrșit, nu te simți puțin dezamăgit de viață, nu încetezi s-o iubești și să mai aștepți ceva bun de la ea, atunci aceste pierderi îți vor fi de nesuportat, dar dacă treptat mergi în întîmpinarea morții tale, atunci ea nu ți se va mai părea dureroasă, ci importantă, semnificativă și frumoasă"[15]. Tolstoi recunoaște că moartea este inevitabilă și că, în consecință, e inutil să te temi de ea. S-ar putea însă ca aceste mici note să fi fost și un semn al senzației de oboseală și bătrînețe, care apăsau pe scriitor.

IV

„(...) să pot spune tuturor adevărul despre Hristos, acela pe care-l știu eu"[16].

L. Tolstoi

Către anul 1880, preocupările de ordin religios ale scriitorului filozof devin evidente. Mulți care nu l-au cunoscut bine s-au mirat ca de ceva neașteptat, dar în realitate această criză era pregătită de cursul întregii vieți. P. Biriukov, unul din apropiații lui Tolstoi, afirmă că nu s-a produs o cotitură bruscă în viața scriitorului, ci o aprofundare în căutarea semnifica-

[15] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVII, Scrisoare din 6 martie 1874, p. 398.
[16] *Op. cit.*, p. 571.

ției vieții și morții. Aceste probleme au stăruit în el tot timpul, dar în perioada respectivă totul s-a precipitat : „(...) le sphinx s'est mis à me poursuivre, toujours plus cruel. Dévine-moi, ou je te dévore !"[17], iar Tolstoi nu știa bine decît un singur lucru, că nimic nu este mai real ca moartea și ca spaima cauzată de ea. „Nu poți convinge o piatră să cadă în sus și nu în jos, unde ea tinde. Nu poți rîde de o glumă care te-a plictisit. Nu poți mînca atunci cînd nu ți-e foame. La ce bun totul, cînd mîine vor începe torturile morții, cu toată mizeria minciunii, autoînșelăciunii, și totul se va sfîrși definitiv pentru tine ?"[18]. Poate nici Zweig nu greșește explicînd criza aceasta printr-o „inevitabilă adaptare a organismului fizic și spiritual la bătrînețea ce se apropie"[19], adaptarea însă nerealizîndu-se lin, ci izbucnind în manifestări exterioare, spectaculoase ; sătul de ipocrizia și meschinăria aristocrației, Tolstoi încearcă să se desprindă brusc de ea, să se izoleze pînă și de familia care îl irită încontinuu și să trăiască simplu, ca un țăran. Dorința lui e atît de aprigă, încît cuvintele lui ajung tăioase, brutale, uneori nedrepte cu cei din jur. Într-o scrisoare către Certkov el scrie : „Oare mi-e sortit să mor, fără să trăiesc măcar un singur an în afara acestei familii imorale și nebune, în care sînt condamnat să sufăr în fiecare clipă, fără să trăiesc măcar un singur an omenește, rațional, adică într-un sat și nu la curte, într-o cocioabă, printre cei care trudesc, muncind împreună cu ei pe măsura puterilor și a posibilităților mele, (...) hrănindumă și îmbrăcîndu-mă la fel cu ei ? Oare mi-e sortit să nu le pot spune tuturor adevărul despre Hristos, acela pe care-l știu eu ?".

Într-adevăr, se izolează în propria-i casă, se îmbracă și muncește ca un țăran, dar noul lui fel de viață este contradictoriu, întrucît, cum s-a mai spus, în esență, el rămîne mai departe stăpînul absolut al unei moșii imense ; deși își expune țipător „simplitatea" și „modestia", este încîntat să primească și să întrețină relații cu o serie de personalități din lumea pe care o neagă, uneori chiar manifestă dispreț față de „semenii" lui.

Mai mult decît atît, își neagă opera literară de pînă atunci : „Amintirea scrierilor mele îmi provoacă un sentiment complex, cu totul neplăcut în care ponderea cea mai mare o are rușinea și frica de faptul că s-ar putea să fiu luat în rîs"[20]. O bună bucată de vreme renunță la activitatea artistico-literară și alcătuiește manuale pentru copii și povești, fabule moralizatoare pentru oamenii din popor, ca de exemplu : *Skolko celoveku zemli nujno* (Cît pămînt îi trebuie unui om), *Sila detstva* (Puterea copilăriei), *Tri sîna* (Cei trei fii) etc. Schimbarea profilului literar își are rădăcinile în noua concepție de viață pe care o realizează teoretic Tolstoi acum. În deslușirea caracterului specific al personalității scriitorului și filozofului în timpul crizei sufletești și după aceea, de mare folos este informația cuprinsă în *Ispovedi* (1879), unde Tolstoi descrie analitic drumul său spre credință.

După ce a ajuns la concluzia că viața e lipsită de sens, după ce a înțeles că familia nu-i poate crea un echilibru, după ce a fost dezamăgit de artă și literatură, fiindcă nici ele nu-i puteau rezolva problema capitală, a apelat la cunoașterea filozofică. N-a putut însă fi de acord cu nici una dintre soluțiile propuse de filozofi, a intuit și în ei zădărnicia căutărilor și

[17] Vogüé, *op. cit.*, p. 332.
[18] P. Biriukov, *L. N. Tolstoi — Biografia*, Moscova, 1911, p. 295.
[19] Ștefan Zweig, Tolstoi — Nietzsche, București, p. 74.
[20] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVII, p. 493.

pesimismul lor, căci „multă înţelepciune înseamnă şi multă tristeţe : şi cine îşi îmbogăţeşte cunoştinţele, îşi sporeşte durerea"[21]. Socrate îi spune că trebuie să-ţi doreşti moartea fizică, pentru că tot ce e viaţă pămînteană, trupească, nu reprezintă decît rău şi minciună ; Solomon consideră moartea ca o distrugere totală şi, de aceea, desconsideră tot ce mai este viu, Buddha propovăduieşte sinuciderea, pentru că nu poţi trăi o viaţă întreagă cu conştiinţa inevitabilităţii suferinţei, a bolii, a bătrîneţii şi a morţii, iar Schopenhauer afirmă că singura bucurie a vieţii este moartea, reducerea la nimic. Pentru Tolstoi, căutător al unei formule ideale de viaţă, este specific faptul că nu s-a gîndit nici o clipă la aspectele pur speculative ale gîndirii filozofice, la caracterul demonstrativ şi intelectual al jocului gîndirii pe care-l cuprinde orice „sistem" şi la modul deviat pe care-l presupune aplicarea unei teorii filozofice în existenţă.

Lev Tolstoi îşi îndreaptă privirea spre oameni, parcă cerşind de la ei răspunsul pe care-l căuta de o viaţă întreagă ; îi cercetează, însă nu e mulţumit de ce vede în ei. I se pare că după atitudinea lor în faţa problemelor majore îi poate clasifica în patru categorii : unii ignorează total aceste probleme, nu vor să ştie că viaţa e fără sens şi moartea inevitabilă, alţii, „epicureicii", înţelegînd inevitabilitatea sfîrşitului, încearcă să guste din tot ce le poate procura viaţa ; ei nu privesc „nici la dragon, nici la şoareci, ci sorb cu cea mai mare plăcere mierea de pe frunze, cu atît mai încîntaţi cu cît ea se găseşte în cantitate mai mare"[22], alţii se sinucid, convinşi fiind de absurditatea vieţii, iar ultimii îşi tîrăsc existenţa de-a lungul anilor, aşteptînd ceva bun de la ea. Dar, în această clasificare, nu se includ milioane de oameni, tocmai pentru că ei ştiu sensul vieţii şi nu se tem de moarte : „(...) să-i consider ignoranţi, nu pot, pentru că ei îşi pun aceste probleme cu o luciditate neobişnuită şi le rezolvă. Să-i socotesc epicureici, de asemenea nu pot, pentru că viaţa lor se compune mai mult din lipsuri şi suferinţe, decît din bucurii. Să-i recunosc ca oameni care trăiesc inconştient, îmi este imposibil, pentru că fiecare act din viaţă şi însăşi moartea ei şi-o explică. În ceea ce priveşte sinuciderea, ei o consideră cea mai mare fărădelege"[23]. Acesta este poporul, a cărui înţelepciune constă în faptul că el crede într-un Dumnezeu şi se supune legilor impuse de el. Şi Lev Tolstoi doreşte să se alăture poporului şi să-i împărtăşească credinţa în speranţa că ea dă vieţii acel sens care nu poate fi distrus de moarte.

Dar nici credinţa nu şi-o poate însuşi aşa cum este ea propovăduită de „aleşii' ei ; cercetează singur cărţile religioase, le tălmăceşte aşa cum crede el că e mai corect şi, bineînţeles, se înverşunează împotriva dogmelor, a falsurilor, a bisericii ca instituţie. Din pricina asta — paradoxal ! — poate cel mai religios om din Rusia este excomunicat oficial în 1901. Acest fapt nu-l demoralizează pe Tolstoi, fericit că a găsit, în sfîrşit, o soluţie ; el îşi alcătuieşte o religie proprie, destul de largă ca să încapă în ea toţi oamenii, de la care nu cere decît respectarea riguroasă a unor principii ca : să iubeşti pe toţi, fără deosebire, pînă şi pe duşmanul tău, să faci bine aproapelui, să tinzi mereu spre propria-ţi desăvîrşire, să fii simplu, să nu te împotriveşti la rău prin violenţă. Tolstoi consideră în general religia ca o

---

[21] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XVI, *Ispovedi*, p. 122.
[22] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, p. 125.
[23] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, p. 129.

legătură între om, ființă finită, și Dumnezeu, ființă infinită ; pentru această relație nu e nevoie de intermediul bisericii și de canoanele ei. El crede în existența unei conștiințe universale religioase, iar sentimentul religios și Dumnezeu nu sînt decît întruchiparea acestei conștiințe. Ea nu poate fi limitată nici în timp, nici în spațiu, astfel explicîndu-se și de ce este mai pregnantă la copii și bătrîni, care nu au un atît de puternic simț al curgerii timpului. Viața pe pămînt nu este decît un segment din acea viață care are încă două verigi : înainte de naștere și după moarte, astfel că, dacă moartea marchează sfîrșitul vieții terestre prin distrugerea fizică, spiritul rămîne viu. Viața individuală se termină inevitabil prin moarte, dar viața universală (pe care omul nu o poate sesiza) se continuă, de aceea fericirea personală nu poate fi decît o iluzie. Deci, pentru a suporta ușor sfîrșitul, trebuie să renunți la tine, să te dăruiești celor din preajma ta [24].

De unde a luat Tolstoi aceste idei, de ce le-a organizat astfel, sînt întrebări la care e greu de răspuns cu precizie. În orice caz, punctul de vedere a lui L. Tolstoi pare să fie original, deși frînturi separate se pot întîlni la vechii chinezi (ideea armoniei dintre natură și om), la Confucius (pe prim plan este scoasă în relief datoria față de familie și înțelegerea între oameni), la Lao-țzî (panteism mistic, morala ascetică, nonviolență), la Buddha (conștiința religioasă universală)[25].

Analizînd concepția religioasă a lui Tolstoi, se pot observa în ea multe idei care, păstrîndu-și esența, dar îmbrăcînd o altă haină, se continuă din tinerețe. El exprimă acum în formă religioasă ideea de bine și de iubire, existentă dintotdeauna la el, iar idealul de „simplitate" (armonie sufletească, lipsa oricărei artificialități în comportare și în gîndire) străbate întreaga operă literară, filozofică, publicistică a lui Tolstoi. Dacă această „simplitate" era pusă înainte în legătură cu natura, ea are acum o notă mistică. Dacă, înainte, pentru Tolstoi, moartea însemna reintegrarea în natură, acum el vorbește despre nemurirea sufletului ; în ambele variante, teoretic, moartea nu pare tragică, în esență însă, ca și înainte, ea continuă să-l tulbure. Maxim Gorki, care l-a cunoscut personal pe Tolstoi în ultimii ani de viață, simțea sub acoperămîntul calm de cuvinte vibrarea interioară a scriitorului la gîndul pieirii sale fizice. Ștefan Zweig, de multe ori exagerat în caracterizarea lui Tolstoi, poate că are dreptate cînd spune : „După convertirea la Dumnezeul poporului nu și-a găsit liniștea și pacea sufletească, *pare că-și ascunde nesiguranța convingerilor prin afirmații vehemente*, printr-o siguranță forțată, stridentă (...)"[26].

Căci, într-adevăr, Tolstoi rămîne în continuare o personalitate foarte contradictorie, teoria formulată de el nu corespunde comportamentului scriitorului, sînt contradicții flagrante între eșafodajul teoretic și opera artistică. Propovăduitorul „nonviolenței" e departe de a fi un pasiv, nu poate rămîne indiferent în fața nedreptății și a cruzimii. În 1908, el scrie în cuvinte înflăcărate un articol *Ne mogu molciati* (Nu pot să tac) împotriva pedepsei capitale. În activitatea publicistică, Lev Tolstoi înfierează aspectele realității contemporane, participă activ la ajutorarea înfometați-

[24] Explicarea concepției religioase a lui Tolstoi a fost făcută pe baza materialului din : Vasile Harea, *Filozofia lui Tolstoi*, București, 1944.

[25] În legătură cu această problemă a fost studiată cartea : Salomon Reinach, *Orpheus — Histoire générale des religions*, Paris, 1928.

[26] Șt. Zweig, *op. cit.*, p. 85.

lor, aproape întreaga lui viaţă stă mărturie împotriva propriei teorii a „neîmpotrivirii la rău prin violenţă".

În opera artistică din ultima perioadă a vieţii, moartea apare în ipostaze din ce în ce mai dramatice, în pofida încercărilor lui Tolstoi de a o face suportabilă lui însuşi şi, implicit, personajelor sale. El se apleacă cu atenţie asupra aspectelor ei, o cercetează minuţios şi, în ultimă instanţă, o aduce în laboratorul său literar, încercînd s-o modeleze. Tolstoi se vrea stăpîn pe sine însuşi în clipa supremă şi impune forţat şi eroilor săi aceeaşi atitudine falsă. Ce importanţă mai prezintă faptul că Ivan Ilici vede, în loc de moarte, lumină în ultimul moment, cînd luni în şir a strigat deznădăjduit „nu vreau !" ? Din cauza acestei dorinţe a scriitorului de a predica, de a arăta ce e bine şi ce e rău, ultimele lui scrieri au o notă forţată.

Tolstoi urmăreşte să prezinte personajul în evoluţia sa de la rău spre bine, pune accentul pe partea dramatică a existenţei acestuia, îl înfăţişează pornind de la „catastrofa" care a declanşat drama. *Voskresenie* (Învierea) începe de fapt cu momentul în care Nehliudov recunoaşte în femeia ofilită de pe banca acuzării pe fata cîndva fragedă şi gingaşă, pe care el inconştient a împins-o pe drumul prostituţiei; această clipă este hotărîtoare pentru soartea lui Nehliudov. Ivan Ilici devine un om profund şi complex de-abia în momentul cînd îşi înţelege inevitabilitatea sfîrşitului apropiat. Pozdnîşev apare în nuvela *Kreiţerova sonata* (Sonata Kreutzer) imediat după ce şi-a ucis soţia. *Oteţ Serghi* (Părintele Serghi) începe cu momentul în care eroul principal îşi pierde încrederea în oameni, înşelat fiind de fiinţele cele mai dragi : logodnica şi ţarul. Închisoarea şi moartea palpabilă îi determină pe Svetlogub, pe bătrînul rascolnic şi pe Mejeniţki să caute cu disperare sensul vieţii [*Bojeskoe i celoveceskoe* (Ceresc şi pămîntesc)].

În faţa acestor oameni se iveşte o barieră, o întîmplare nefericită sau propria moarte, peste care nu pot trece înainte de a se purifica printr-un amănunţit examen de conştiinţă. Aceste frămîntări, aceste priviri critice asupra trecutului duc la o singură concluzie : viaţa ar fi trebuit să ţi-o trăieşti altfel, ar fi trebuit să faci mai mult bine, să renunţi la tine însuţi, să iubeşti cu mai mult devotament. Lev Tolstoi înţelege însă iubirea foarte abstract, o aşază pe o treaptă spirituală, despărţind-o aproape total de trup, făcînd-o imposibil de realizat. În el însuşi s-a dat o luptă acerbă între omul senzual şi ascetul care dispreţuieşte tot ce e legat de fiinţa fizică. Întruchipări tipologice pe plan artistic ale acestui conflict pot fi, de exemplu, Anna Karenina şi Pozdnîşev. Anna îşi părăseşte soţul şi copilul, apoi se sinucide în numele unei iubiri pămîntene. Iubirea pasionată a Annei o face mai sensibilă, mai fermecătoare, mai feminină; de aceea, cuvintele ei atît de omeneşti despre iubirea pentru Vronski nu sună de loc vulgar : „Eu sînt ca un flămînd, căruia i s-a dat de mîncare"[27]. Pozdnîşev îl întruchipează pe Tolstoi-ascetul, înfierînd orice relaţii de ordin fizic între oameni. Ajunge să-şi urască nevasta şi împreună cu ea toate femeile din lumea lui; nu vede decît o prea mică diferenţă între soţii şi prostituatele oficiale, unele fiind prostituate pe termen scurt — cele dispreţuite de opinia publică, celelalte pe termen lung — în general,

[27] L. N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. VII, *Anna Karenina*, partea a II-a, cap. 23, p. 145.

respectate. Tot ce o înfrumusețează pe Anna Karenina, lui Pozdnîșev i se pare murdar, animalic, anormal. Moralistul Tolstoi a încercat s-o acuze pe Anna, să-l dea de exemplu pe Pozdnîșev, dar n-a reușit decît să-l determine pe cititor s-o înțeleagă și s-o îndrăgească.

De o factură deosebită, scrisă tot în ultima perioadă de creație, este nuvela *Smerti Ivana Ilicia* (Moartea lui Ivan Ilici), în care Tolstoi descrie analitic fenomenul morții. *Smerti Ivana Ilicia* constituie graficul dinamic al morții de zi cu zi într-atît de amănunțit, încît s-ar transforma în obsesie, dacă nu i s-ar impune un caracter obiectiv, aproape exterior. Modelul Ivan Ilici surprinde moartea care pătrunde în om, ea e atît de activă și atît de prezentă, încît ar putea apărea ca un alt mod de viață, dacă nu s-ar simți în permanență că în spatele ei nu există nimic. Nuvela e o consemnare jurnalistică, scrisă la persoana a treia, un jurnal despre moarte extins pe o perioadă de timp de cîteva luni, ca și cum ar fi descripția marcată prin jaloane realizată în zilele noastre de Lampedusa în *Ghepardul*, unde se prezintă patru sau cinci din treptele fundamentale ale morții. Silit să se concentreze, Lampedusa trebuie să recurgă la metaforă, fiindcă descrierea amănunțită pe cercuri concentrice (aspectul strict filozofic, social, familial, biologic) i-ar necesita mii de pagini. Apropiindu-se de meandrele morții lui Ivan Ilici, Tolstoi nu are nevoie de metaforă, el descrie fenomenul ca un cercetător care, ca să poată studia mai bine, parcă și-a inoculat moartea. Analizată într-atît de aproape, moartea nu e tristă, nu e tragică în sensul emotiv, ea devine copleșitoare în sens filozofic, figurînd comparativ destinul în teatrul clasic. Ivan Ilici e, în subtext, aproape un raționament; el ar putea porni de la ipoteza numită „Ivan Ilici", continuînd cu un șir de demonstrații, care decurg una din alta, pînă la concluzia finală, care se numește nimic.

Tolstoi își alege ca obiect de studiu un om mediocru, un funcționar mărunt, fără nimic înălțător, care își tîrăște viața la birou, unde muncește conștiincios, printre planurile de avansare și jocurile de cărți. Dar o întîmplare banală îi schimbă brusc cursul vieții, îl silește să privească drept în față moartea care se apropie clipă de clipă. Din acest moment începe cu adevărat „ce double roman du corps qui se décompose et de l'âme qui s'éveille"[28], căci prăbușirea fizică treptată îl sancționează să-și analizeze critic drumul parcurs pînă aici. Considerată retrospectiv, viața lui, pe care o crezuse corectă și cinstită, i se pare acum lipsită de sens și dezgustătoare, iar moartea, de neînțeles ca fenomen, dar îngrozitoare ca realitate, îi apare ca pedeapsă pentru faptul că a trăit în mod formal, irosindu-și viața. Neputînd să-și justifice prin nimic existența, dar, în același timp, neputînd să accepte moartea, Ivan Ilici se simte sfîșiat lăuntric, suferă cumplit. Izolat de ai săi prin însăși esența nouă a felului său de a gîndi și de a se comporta, Ivan Ilici intră pas cu pas în tărîmul neființei. Moartea lui Ivan Ilici poate fi interpretată ca o pedeapsă a faptului că n-a știut să trăiască, tot așa cum este vinovat și Joseph K. (*Procesul*, de F. Kafka), care va plăti cu capul, fiindcă n-a izbutit să afle viața autentică. Dar la Joseph K. drama sfîrșitului nu este atît de puternică, pentru că el nu este conștient de vina lui, moare cu naivitate și pe nedrept, neînțelegînd din moarte nimic, cum nimic n-a înțeles nici din viață.

---

[28] Henri Troyat, *Tolstoi*, Paris, 1965, p. 431.

Spre deosebire de ei, Serghei Petrovici (*Povest Sergheia Petrovicia*, Povestea lui Serghei Petrovici, de Leonid Andreev) nu e îngrozit în fața morții, ci fericit, căci crede că ea e singurul lucru care i-ar putea izbîndi în viață, singura modalitate prin care ar putea scăpa de obsesia unei existențe nerealizate din pricina incapacității lui de a lupta și de a fi un om tare. O viață dusă pe o linie medie, în care nu poți nici iubi, dar nici urî, în care nu te poți urca prea sus, dar nici coborî prea jos, nu merită să fie trăită. Moartea lui apare ca o salvare din nimicnicia vieții, în care nu era capabil de nimic; el simte în moarte „bucuria sclavului care își sfarmă cătușele", în vreme ce lui Ivan Ilici moartea îi îngrădește speranțele și posibilitățile de a-și reface viața. Dacă Ivan Ilici înțelege esența vieții sub amenințarea morții, ea fiind impulsul pentru trezirea conștiinței, la Serghei Petrovici moartea nu e decît consecința faptului că el știe în permanență în ce constă adevărata viață.

Ultimele rînduri din nuvelă, în care Tolstoi descrie „înseninarea" în clipa morții, au un loc aparte, nu se integrează totului, în schimb, leagă această povestire de restul operelor scrise în ultima perioadă de creație, cînd autorul încearcă să demonstreze și pe plan artistic că existența adevărată e cea în care te dăruiești absolut celor din jur, că, iubind și sacrificîndu-te, moartea ți se pare mai ușoară, frumoasă chiar.

În *Smerti Ivana Ilicia*, Tolstoi își demonstrează teza nu prea reușit, doar în cîteva rînduri, dar în *Hoziain i rabotnik* (Stăpîn și slugă) tot subiectul e constituit ca argument al teoriei lui. Moșier avar, Vasili Andreici Brehunov, într-o împrejurare fatală, rătăcit în pădure, iarna, cu sluga, are un moment de „deșteptare" din egoism: în fața slujitorului Nichita, care moare lîngă el, liniștit, fără tristețe, dar și fără bucurie, stăpînul e cuprins de „iubire" pentru Omul, pentru Fratele lui. Egoismul se transformă în Iubire, atîta vreme cît eroul trăiește făcînd abstracție de propria-i persoană fizică.

Teza morții este dezbătută și în *Bojeskoe i celoveceskoe*, care pare a fi o reluare a schiței *Tri smerti*, cu deosebirea că aici nu e vorba de integrarea în natură, de „panteism", ci de „misticism", de relația om-Dumnezeu. Este vorba de trei condamnați la moarte, trei structuri diferite. Svetlogub, care și-a închinat întreaga viață poporului său, deci s-a devotat unei cauze, lăsîndu-se pe el la o parte, va înțelege bine semnificația cuvintelor din *Evanghelie* referitoare la iubire și moarte și va merge spre locul de execuție calm, cu fața luminată de o fericire interioară. Bătrînul rascolnic, cu amintirea expresiei lui Svetlogub în clipa ultimă, va căuta să descifreze misterul seninătății lui și, găsind soluția tot în *Biblie*, va muri ușor. Numai Mejeniţki suferă în momentul morții, el nu poate înțelege nimic, pentru că nu crede în nimic. Întreaga nuvelă, indiferent de valoarea ei artistică, pare a fi o lecție de religie, din care se poate trage morala: crede în Dumnezeu, respectă legile lui și vei fi fericit; altfel te vei chinui ca Mejeniţki.

Prezentînd analitic fenomenul morții, cercetînd fiecare din aspectele ei la dimensiunea mărită cu ajutorul microscopului, Tolstoi nu are nevoie de metaforă, totuși, izolat, ea apare, de exemplu în *Skolko celoveku zemli nujno*. Pahom de la răsăritul pînă la apusul soarelui aleargă să apuce cît mai mult pămînt, și aceasta este o metaforă a cărei cheie apare nu numai în totalitate, ci și în părțile componente, pentru că, dacă zorile, cînd Pahom începe să dea ocol pămîntului vîndut de bașchiri, simboli-

zează începutul vieții, atunci amurgul simbolizează sfîrșitul vieții lui Pahom. Astfel, parabola aceasta a lăcomiei se subordonează parabolei vieții și a morții.

Deși Tolstoi se zbuciumă în permanență să găsească un antidot împotriva morții, groaza de ea îl urmărește încontinuu, în pofida chiar a așa-ziselor „rezolvări" religioase. Cu cît se scurtează drumul ce i-a mai rămas de străbătut, crede mai puțin în posibilitatea terminării lui. Ca și Ivan Ilici al său, el cunoaște foarte bine silogismul despre Caius, care, fiind om, este și muritor, dar consideră acest adevăr ca referindu-se numai la Caius, nu și la el. Aceste momente de ignorare a propriei morți, prin care trec și Tolstoi și personajele lui, nu sînt însă prea frecvente, căci spaima sfîrșitului îi cuprinde iar. Gîndul acesta îi rupe de tot ceea ce îi înconjură și îi condamnă la singurătate.

Tolstoi a fost singur și ca ateu, și cînd s-a aventurat pe drumurile întortocheate ale căutării adevărului, și în perioada de pesimism, și atunci cînd și-a creat un sistem personal de religie. Merejkovski spunea despre el că a dobîndit întotdeauna tot ce își poate dori un om, în afară de un prieten; n-a putut să-și găsească un tovarăș nici măcar în soția lui, deși la început părea fericit lîngă ea. Numai așa ne putem explica rîndurile din scrisoarea către Tatiana Bers, în care povestește cum a simțit în nevasta lui „o păpușă de porțelan". Propriile-i teorii liniștitoare n-au putut convinge nici pe alții, nici pe el însuși. În 1901, într-un moment de desperare, Tolstoi recunoaște: „Fiecare om este înlănțuit în propria sa singurătate și condamnat la moarte. Trăiește singur cu un țel oarecare, cu dorințele tale de neîndeplinit, străduiește-te și mori. Este îngrozitor"[29].

Aproape toate personajele operelor lui Tolstoi sînt niște oameni singuri. Ivan Ilici e despărțit de lumea înconjurătoare de un zid compact, care nu permite comunicarea între lumea muribundului și lumea celor vii. Nimeni nu-l poate înțelege, nimeni nu-l poate ajuta. Ivan Ilici suferă singur în măreția propriei sale lumi a morții. Hagi-Murad trăiește și moare în singurătate, neînțeles de nimeni. Tolstoi subliniază tot timpul singurătatea acestuia în mijlocul mulțimii, comparîndu-l cu brusturele singuratic în mijlocul vegetației variate a cîmpiei. Părintele Serghi se izolează de oameni, fiindcă aceștia l-au înșelat și i-au jignit puritatea conștiinței.

Această singurătate a oamenilor în opera lui Tolstoi are mai multe motive: conștiința morții, care distruge tot și transformă toate bucuriile prezente în lucruri lipsite de sens (Ivan Ilici, Brehunov), viața profundă interioară, căutarea adevărului (Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Konstantin Levin, Hagi-Murad, părintele Serghi), dezgustul de superficialitatea, minciuna și lașitatea societății (părintele Serghi).

Căutînd cauza suferințelor, a singurătății, a spaimei de moarte, Tolstoi a acuzat egoismul, orgoliul, mîndria exacerbată, „legile cărnii". Salvarea i se pare că se află în religie, în iubirea pentru „aproapele tău", iar acestea se pot realiza numai printr-o luptă înverșunată împotriva trupului și a imperativelor sale. De aceea, el propovăduiește cu încăpățînare ascetismul pentru posibilitatea unei înălțări sufletești. Acest lucru a vrut să-l demonstreze Tolstoi, mai ales prin creația ultimilor ani, dar n-a reușit să arate decît că natura e mai puternică decît oricare imperativ de ordin

[29] L.N. Tolstoi, *op. cit.*, vol. XX, *Dnevniki*, p. 156.

spiritual; părintele Serghi, pînă la sfîrşit, cu toată voinţa lui, nu poate birui instinctul, Evgheni Irteniev (*Diavol*) ajunge chiar la crimă.

Astfel că, deşi aceşti oameni luptă cu ei înşişi pentru a se autodesăvîrşi, deşi călătoresc pentru a cunoaşte suferinţa umană şi pentru a se cunoaşte mai bine pe ei, deşi se umilesc în faţa celor slabi pentru a-şi învinge orgoliul, în ultimă instanţă sînt învinşi de legile naturii, iar cînd ies învingători, izbînda lor pare fortuită, artificială.

★

Nu ne-am propus în această lucrare să realizăm o dezbatere asupra existenţei şi sfîrşitului ei biologic obligatoriu luînd drept pretext personalitatea uriaşă a lui Tolstoi, ci am încercat doar să conturăm destinul dramatic al unui om frămîntat în fiece moment de problemele esenţiale ale vieţii, probleme cercetate de milenii, fără posibilitatea unui răspuns unic şi edificator.

Tolstoi a refuzat acţiunea sterilă, de aceea a refuzat şi ideea morţii, care însemna alunecare în vid, lipsă de activitate. A fost un om cu o voinţă şi o vitalitate extraordinare, în încleştare permanentă nu cu natura exterioară, ci cu propria lui natură. Poate de aceea a fost mereu nefericit şi nemulţumit, în căutarea unui adevăr unic, care să-i dezvăluie taina finalităţii. El a parcurs solitar o viaţă de decepţii spirituale, pierzîndu-şi pe rînd încrederea în progres, în oameni, în viaţă, în Dumnezeu. A simţit mereu nevoia să creadă în ceva pentru a-şi putea justifica existenţa şi pentru a fi util, dar în căutarea sa n-a aflat nici o certitudine în afară de aceea a inevitabilului sfîrşit.

Moartea nu l-a speriat în sensul egoist al distrugerii fizice a propriei fiinţe, ci în semnificaţia ei majoră de zădărnicie a vieţii. Problemei grave a existenţei umane i-a dat diferite răspunsuri; ele însă au fost contradictorii — lucru demonstrat magistral de Lenin —, au fost false şi neîndestulătoare pentru însuşi autorul lor. Dar rămîne importantă şi măreaţă căutarea, necapitularea cu braţele încrucişate în faţa efectului distrugător al morţii; şi mai ales rămîne produsul acestei existenţe dramatice, nealterat de nici una din imperfecţiunile sistemelor sale filozofice, produs concretizat în opera literară a unui artist genial, care a lăsat în urma lui pagini nemuritoare de literatură universală.

ASPECTE ALE SENTIMENTULUI SINGURĂTĂȚII ÎN POEZIA SPANIOLĂ A SECOLELOR XVI ȘI XVII

EUGENIA POPEANGĂ

Greu de găsit în stare pură, sentimentul singurătății apare în literatură, străbătînd-o subteran de la un capăt la altul. Există perioade cînd se manifestă cu pregnanță și epoci în care trebuie căutat îndelung, decantat dintre alte sentimente. O cercetare oricît de sumară a mecanismului psihologic de formare a acestui sentiment ne-ar lămuri momentul apariției într-o literatură sau alta, expresia literară pe care o ia cu preponderență, evoluția sentimentului în timp. Singurătatea ca stare permanentă și aleasă în mod deliberat nu este proprie firii umane. Sentimentul singurătății apare în forme primare, rudimentare, automat în momentul pierderii sau despărțirii de o ființă iubită. Este o stare de spirit adaptată ambianței, dirijată de contingență, un sentiment individual format dintr-un amestec de durere, tristețe și melancolie care însă nu produce dezacorduri interioare și nici schimbări profunde în psihologia umană. De asemeni, există o întreagă literatură străbătută de aspirația către singurătate, singurătate înțeleasă și chiar confundată cu izolarea fizică, liber aleasă. În acest caz, singurătatea înseamnă refuz al vieții citadine tumultuoase, o plăcută și confortabilă retragere la țară. Cele două manifestări ale sentimentului cer o relaționare implicită cu sentimentul naturii, căci natura acoperă nevoia omului de liniște, de confesiune, relația om-natură se realizează prin încărcarea acesteia cu emoții și trăiri umane. În același timp omul poate fi singur față în față cu divinitatea și în acest caz dorința de singurătate reprezintă o treaptă în drumul către unirea cu dumnezeirea. Printr-o izolare perfectă de tot ceea ce este uman și printr-o viață ascetică, pustnicii și sihaștrii aspiră spre cunoașterea supranaturalului. Trebuie însă să subliniem că aceste modalități de apariție și manifestare a sentimentului singurătății nu constituie decît ramificații, derivații ale altor sentimente, mai puternice, esențiale în viața omului. Sentimentul dragostei, al naturii, sentimentul religios, în dezvoltarea lor, trec prin momentul aspirației către singurătate, ca remediu, ca refugiu, ca stare unică și salutară de regăsire și purificare în drumul spre perfecțiune. Singurătatea apare nu atît ca un sentiment conștient și deplin, de care te poți detașa, privindu-l din alt unghi, cît ca o stare de spirit, ca o necesitate într-un anumit moment

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 3, P. 483–493, BUCUREȘTI, 1970

al vieții. Singurătatea este căutată, este liber aleasă, reprezintă o treaptă în evoluția individului și apoi este depășită, fiind similară unui moment de criză. Singurătatea este de fapt izolare fizică și sentimentul fiind strict determinat nu depășește cadrul individual. Sentimentul singurătății la Jean-Jacques Rousseau se naște din teama omului, din dorința de a fugi din mijlocul lor; este un sentiment mizantropic, înțeles prin înstrăinare față de societate și prin voluptatea cu care se trăiește în singurătate. Avem însă de a face cu o dublă respingere, a scriitorului de către societate și a societății de către scriitor. Pornind de la acest „promeneur solitaire", literatura romantică își face din singurătate o temă predilectă, sentimentul manifestîndu-se, căpătînd profunzime și evoluînd de la o simplă izolare fizică la alienare morală.

Mai interesantă ni se pare însă singurătatea creatorului, a artistului, care, ridicîndu-se deasupra propriilor sale sentimente, gînduri, trăiri, detașîndu-se conștient de ele, aspiră la o altă poziție față de ceilalți. Opera, creația sa, este o viziune a lumii dintr-o accepție universală și de pe o poziție diametral opusă, poziție ce îi asigură creatorului singurătatea generatoare de emoție estetică, condamnîndu-l totodată implicit la o izolare de oameni care poate duce pînă la respingerea artistului de către lumea înconjurătoare. Evoluînd în timp, din ce în ce mai aproape de epoca noastră, sentimentul singurătății își schimbă conținutul. Dintr-o stare necesară și tonifiantă, singurătatea începe să însemne condamnare morală. Imposibilitatea individului de a se încadra, de a se modifica după cerințele societății, dificultatea unei comunicări spirituale cu cei din jurul său, conștiința că fiecare dintre noi este o monadă închisă, își aparține sieși și se mișcă între ziduri, fac din sentimentul singurătății un sentiment comun, de pedeapsă morală. Dintr-o necesitate tranzitorie, dintr-un sentiment simplu, sănătos, confortabil, generator de valori morale, singurătatea devine unul din sentimentele fundamentale ale vieții moderne, la care omul este condamnat și de care încearcă în fiecare moment să se scuture. Trăim în singurătate, aspirînd mereu să ne depășim condiția de solitari în mijlocul oamenilor.

Este un fapt demonstrat că sentimentul singurătății se exprimă literar cu forță în romantism și îl putem considera chiar ca o constantă a sensibilității romantice. Însă la o cercetare mai atentă găsim manifestări ale acestui sentiment, evident într-o formă sau alta, încă din Antichitate. Nu putem vorbi de expresii literare pregnante și definitorii, însă necesitatea singurătății apare împreună cu sentimentul naturii și al dragostei. Poezia horațiană generează o mișcare întreagă de retragere în mijlocul naturii, este o invitație la viața simplă de la țară, în care implicit este inclus și sentimentul singurătății calme și senine, singurătate alături de prieteni, singurătate în care îți poți desăvîrși formația spirituală. Există și în literatura antică probe de modul tragic în care se poate interpreta singurătatea, așa cum există și o înțelegere a naturii, un dor de singurătate, un sentiment neliniștit și acut. Expresiile literare sînt însă rare.

Creștinismul a jucat un rol important în formarea sentimentului singurătății și în exprimarea lui. Propovăduirea unei vieți de asceză, de contemplație tăcută, de perfectă izolare a dat naștere unei serii întregi de sihaștri și pustnici, care alegeau singurătatea ca stare propice pentru penitență, pentru salvarea sufletului, pentru înălțarea lui pînă la divinitate.

Dintre producțiile evului mediu mai interesantă ni se pare lirica gallego-portugheză, care este străbătută de o nesfîrșită nostalgie, de un dor nemărturisit, de o melancolie dulce și, evident, de un sentiment de singurătate, de cele mai multe ori implicit, dar funcționînd cu pregnanță. „Saudade", cuvînt pe care îl traducem în românește prin „dor" înseamnă de fapt un amalgam de sentimente, printre care se detașează și cel despre care vorbim. Poezia portugheză a secolelor XIII—XIV influențează formarea liricii castiliene și în același timp îi transmite acesteia de la bun început o încărcătură emoțională densă și de factură modernă.

O influență deosebită asupra literaturii spaniole a exercitat-o și Petrarca, pe care-l amintim doar prin tratatul său intitulat *De vita solitaria*, tratat în care teoria singurătății ia forma recluziunii confortabile în natură, prin evitarea mediului vulgar, obositor, agitat al orașului. Petrarca nu concepe izolarea absolută, ci confortul și liniștea pe care ți le oferă această izolare în scopul unei vieți de studiu și îmbogățire spirituală.

Poate însă că în nici o altă literatură sentimentul de singurătate n-a luat forme atît de grave, tragice chiar, ca în literatura spaniolă. Peninsula Iberică este izolată de Europa prin Pirinei, iar viața acestei țări se deosebește profund de a celorlalte. Secolele îndelungate de luptă împotriva maurilor au făcut-o să se dezvolte în alte direcții decît cele ale Franței sau Italiei, de exemplu. Formarea statului spaniol, a limbii spaniole literare, a adus în prim plan Castilia, regiune aridă, unde întîlnești un peisaj dezolant, o răscolire dramatică parcă a scoarței terestre. Iar în mijlocul acestor pămînturi stăpînite de liniște, neproductive, domnește un sentiment de pustiu. Locuitorii nu sînt legați de pămînt, ci, mai degrabă, legănați de iluzie, își ridică ochii spre cer sau visează aventuri în țările bogate de peste mare. Castilia seacă, aspră nu poate vedea marea și o visează necontenit. În Castilia, oamenii nu se plîng, nu-și cîntă și nici nu-și urăsc singurătatea. Ei trăiesc pur și simplu această singurătate, sînt obișnuiți cu ea, își ajung lor înșiși și trăiesc izolați, îmbătîndu-se de această izolare. Singurătatea în Castilia este o constantă a pămîntului și a oamenilor.

Deși nu putem concepe viața Castiliei fără spectrul singurătății, totuși acest sentiment cunoaște expresii literare destul de tîrzii. Este adevărat că primele producții lirice „las jarchas" au ca temă generală despărțirea de o ființă iubită. Prima mare figură a literaturii spaniole, Rodrigo Díaz de Bivar — Cidul — este un exilat care își pierde onoarea, prietenii, țara, liniștea și pleacă să le recucerească. Cidul are toate datele unui solitar, numai că singurătatea, conștiința acestui sentiment, nu transpar în poem. În perioada de început, sentimentul singurătății apare rar, sporadic, împletit cu sentimentul dragostei. Renașterea schimbă însă sistemul gîndirii spaniole, impune alte forme de viață, aduce modificări chiar în structura sentimentelor. Evident, este epoca de puternică afirmare a individualității umane, este epoca de dezvoltare a vieții colective, sociale. Omul Renașterii este un activ, înzestrat cu sentimentul curiozității, cu spirit inventiv, cu putere de adaptare, un om capabil de actul alegerii și conștient de libertatea de alegere. Renașterea mai mult ca oricînd vehiculează motivele literare ale Antichității și în special cele horațiene, „carpe diem" și „beatus ille", cel de-al doilea închizînd în el formula despre singurătate a anticilor. Renașterea pune în circulație tipul „curtezanului", al omului de curte care trăiește și propovăduiește viața în societate. Ni se

pare interesant faptul că Renașterea în Spania cunoaște alte forme, se dezvoltă ca un fenomen în care vitalitatea este minată obscur de neliniști și îndoieli medievale. Criticul Karl Vossler afirmă că Spania a cunoscut Renașterea, dar i-a spus nu. În Spania, literatura renascentistă s-a dezvoltat sub semnul lui Horațiu și a fost influențată puternic de către literatura italiană, în special de Petrarca. S-a spus despre literatura spaniolă a secolului al XVI-lea că n-ar fi decît o literatură artificială, seacă, de imitație. De fapt poezia acestui secol prezintă o structură sentimentală, în care transpare uneori o autentică trăire poetică. Sentimentul singurătății apare nu numai în formele sale primare, asociat cu sentimentul dragostei. Problema izolării se discuta în epocă, stîrnind polemici cu ecou evident în creația literară. Deosebim două linii în modul de a privi sentimentul singurătății. O linie oarecum de suprafață, conformîndu-se spiritului vremii, care cerea o viață activă, de societate, linie în care viguroasa trăire a vieții anihila orice fel de sentiment de melancolie, singurătate, tristețe. Este vorba despre producții literare în care aceste sentimente sînt ironizate. În special sînt luate în bătaie de joc penitențele în pustiu, viața pustnicilor care pretind că numai singurătatea îi poate apropia de divinitate. Gil Vicente, Juan de Encina sau Bartolomé de Torres Naharro reușesc să discrediteze viața singuratică a pustnicilor, invitînd la o viață de plăceri și de bucurii pămîntene. O foarte interesantă mostră de ironizare a sentimentului singurătății ne este dată de Cervantes în *Don Quijote*. Nu este cazul să discutăm aici intențiile autorului în legătură cu opera sa. Cert este însă că intenția primă a lui Cervantes a fost de ironizare, de realizare a unui roman parodie, o replică pusă sub semnul rîsului a romanelor cavalerești. Ne vom referi la episodul în care Don Quijote rămîne singur în Sierra Morena. Acest episod este o copie fidelă a aventurii lui Amadís de Gaula în Peña Pobre. Doar că faimosul erou al lui Garcí Rodríguez de Montalvo își plînge nefericirea artificios, însă sincer, pe cînd Don Quijote nu reușește să depășească forma exterioară a manifestărilor idolului său. Episodul pe care-l trăiește Don Quijote singur în mijlocul naturii îl face să se comporte, lucid fiind, nebunește. Este o copie, o imitație absolut gratuită a modului de manifestare al cavalerilor rătăcitori sau al păstorilor atinși de singurătate. Miguel de Unamuno comentează această aventură, acest moment de meditație și de liniște printre aventurile care descriu viața activă a eroului ca pe o reculegere pentru întărirea sa interioară, ca o afirmație a dragostei sale ideale pentru Dulcinea. Pentru Unamuno, Don Quijote, lucid, accepta această nebunie gratuită ca o dovadă, ca o penitență a sufletului său, ca o probă care îl va ajuta să înfrunte în continuare batjocura.

Interpretarea lui Unamuno este poate neconvingătoare, considerînd că ne aflăm în fața unui episod în care transpare ironia fină și filtrată a autorului în fața sentimentului singurătății, dar nu ironie față de singurătatea adevărată, autentică, generată de resorturile intime sufletești ale individului, ci ironie îndreptată împotriva „pozei" solitarului, poză care ne face să ne gîndim la modul de expresie al acestui sentiment în romantism. Cervantes iubește singurătatea, este pătruns de acest sentiment, dar îl înțelege la modul renascentist, ca pe o stare de spirit în care omul se caută și se găsește îmbogățit și senin.

Cealaltă direcție care dezvoltă o serie întreagă de producții literare, călăuzindu-se după îndemnurile lui Horațiu și Petrarca, propovăduiește singurătatea calmă și binefăcătoare a vieții de țară, în contrast cu agitația obositoare a vieții de curte. Ca manifest al acestui mod de viață avem lucrarea lui Antonio de Guevara intitulată *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, care provoacă apariția multor scrieri, avînd de fapt ca temă contrastul dintre viața de curte și retragerea la țară. Retragerea în singurătate, fuga de viața de curte înseamnă, pe lîngă necesitatea de comoditate și calm, un protest social la adresa artificialului și superficialității, meschinăriei și lipsei de morală ce domneau în viața de curte. Apar în primul rînd traduceri și adaptări ale odei horațiene, dintre care o putem menționa pe aceea făcută de Garcilaso de la Vega sau pe aceea a lui Fray Luis de León.

Evident că apărătorii vieții de la țară se mențin într-o apreciere superficială a naturii și singurătății. Însă pornind de la această apărare a liniștii și calmului se ajunge la o adevărată trăire a celor două sentimente. Singurătatea are rol de refugiu, de alinare, este producătoare de valori morale, căci ajută la înălțarea sufletului și îmbogățirea spiritului. Menționam la Garcilaso de la Vega, cotat ca poet petrarchist mai ales din cauza sonetelor sale frumoase, dar canonizante, o autentică emoție poetică, o trăire vitală a sentimentului dragostei. Prin acest sentiment, poetul încearcă o regăsire a naturii. Mai precis, Garcilaso își fabrică o natură, realizînd astfel o mitologie a Tagului. Poetul are sentimentul naturii, dar literaturizează, vede în locul salciei o nimfă, iar în furia apelor un joc al fiicelor rîului. În această încîlcită lume de apariții răsună aproape ciudat de pur și de sigur un sentiment de tristețe, de melancolie ușor voalată. Poetul caută alinare și singurătate : „La soledad siguiendo / rendido a mi fortuna / me voy por los caminos que se ofrecen / por ellos esparciendo / mis quejas ..."[1] („Singurătatea urmînd / înfrînt de soarta-mi / umblu pe drumurile ce mi se deschid / pe ele răspîndind / plîngerea mea...").

Poate însă cea mai reușită, cea mai aproape de sensibilitatea modernă este *Prima eglogă*. Garcilaso, deși formal scrie poezie bucolică, lasă să transpară în discuția dintre cei doi păstori toată nefericirea sa la moartea iubitei. Sentimentul singurătății se impune. Natura apare de data aceasta simplă, nepopulată de toate ființele mitologice. Munți, ape, păduri apar singuratice și întristate. Poetul găsește resurse ca să comunice cu natura, să și-o facă părtașă la durere și singura capabilă să ofere alinare. Trăindu-și nenorocirea, poetul se simte singur, dezorientat și condamnat la o existență cenușie : „El cielo en mis dolores / cargó la mano tanto / que a sempiterno llanto / y a triste soledad me ha condenado / y lo que siento es verme atado / a la pesada vida y enojosa / solo, desamparado / ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa"[2] („Cerul cu durerile mele / atît s-a încărcat, / că la un vecinic plînset / și la tristă singurătate m-a condamnat / și cît mă doare să mă văd legat / de viața-apăsătoare și uscată / trist și neajutorat / orb făr-o rază în temnița-ntunecată").

---

[1] Garcilaso de la Vega, apud Saínz de Robles, *Historia y antología de la poesía española*, Madrid, 1955, p. 586.

[2] *Ibidem*, p. 562—563.

Garcilaso este cel care înnobilează sentimentul singurătății, este poetul care, poate primul, vibrează în mod autentic la sentimentele pe care le trăiește și mai ales le găsește acestor sentimente expresie literară. În atmosfera seacă, de poezie formală și retorică, de expresie uscată, artificială, Garcilaso afirmă : „no me podran quitar el dolorido sentir"[3] („n-o să-mi poată lua simțirea-ndurerată"). Sub semnul acestui „dolorido sentir" s-a dezvoltat astăzi în Spania o întreagă generație de poeți care încearcă o linie de impregnare a poeziei cu un sentiment autentic, dar calm și senin, un sentiment subteran, care să îmbogățească poezia rece și jocul simbolurilor, caracteristic pentru creația actuală.

Faptul că în Spania secolului al XVI-lea întîlnim manifestări ale sensibilității poetice atît de aproape de spiritul modern nu este demonstrat doar de Garcilaso. Astfel, Gutierre de Cetina, celebru prin sonetele sale, se adresează singurătății, personificînd-o și afirmînd că pierderea ei l-ar lăsa într-o deplină singurătate. Singurătatea este tovarășa de tristețe a poetului, unicul sprijin și singura confidentă. Și nu putem să nu ne amintim de celebrul vers al lui Antonio Machado : „Oh, soledad, mi sola compañía !"[4] („Singurătate, singurul meu tovarăș !"). Glasul celui mai mare poet spaniol se întîlnește cu glasul poetului renascentist și amîndoi se regăsesc în singurătate.

O interesantă interpretare a sentimentelor aproape de factură romantică ce alcătuiesc trăsătura liricii spaniole renascentiste o dă cunoscutul hispanist Marcel Bataillon. În cartea sa *Varia lección de clásicos españoles* găsim un articol intitulat *Melancolía renascentista o melancolía Judía*, articol în care, frapat de fondul de nostalgie, de sentimentalism de cea mai bună calitate, pe care-l descoperă în creația literară a Renașterii spaniole, Bataillon încearcă o explicație a fenomenului prin influența poeziei gallego-portugheze, poezie impregnată, așa cum am afirmat, de o amplă gamă de sentimente, dar și atribuindu-i o serie de cauze social-politice. Mai precis, afirmă Bataillon, acest „dolorido sentir" se observă în special în operele scriitorilor evrei convertiți la catolicism, care capătă această sensibilitate deosebită și fin nuanțată din cauza vieții de continuă instabilitate, de tristețe și de melancolie, ce-și au originea într-o ducere la extrem a sensibilității unei rase veșnic condamnate. În același articol, Bataillon se ocupă de poetul Antonio de Villegas, prezentînd opera sa *Ausencia y soledad de amor* ca pe o descoperire interesantă, în sprijinul teoriei sale. Poetul se apropie, prin profunzimea sentimentului, prin expresia tragică și prin ideea morții asociată singurătății, de poeții romantici. Soluția pe care și-o propune este sinuciderea, și literatura spaniolă mai cunoaște cazuri de sinucidere romantică, însă din cauza unei iubiri nefericite.

Și, în același timp, acestor manifestări romantice „avant la lettre" li se răspunde printr-o resemnare stoică în fața sorții, printr-o căutare a propriului eu în singurătate și tăcere.

Un alt aspect al manifestării sentimentului de singurătate se poate întîlni în literatura mistică, ce în această perioadă cunoaște o dezvoltare pe care n-o va mai atinge niciodată. Fiorul vitalist al Renașterii atinge chiar pe călugării închiși în mănăstiri, și sentimentul religios se împletește

---

[3] *Ibidem.*

[4] Antonio Machado, *Poesías completas*, Habana, 1964, p. 314.

armonios cu sentimentul naturii și chiar cu sentimentul de dragoste. Raporturile om-divinitate se schimbă, devin mai elastice, căci omul percepe natura ca pe creația lui Dumnezeu, pierzîndu-se în ea, fără a mai ajunge la divinitate. În practica religioasă, izolarea, reculegerea, penitența tăcerii au jucat un rol însemnat încă de la începuturile religiei creștine. Față de aceste începuturi, claustrarea, viața solitară a pustnicilor, în epoca de care vorbim, este din ce în ce mai rară. Însă, în același timp, se dezvoltă faza de contemplație, de meditație în tăcere și singurătate, fază importantă în mistică, spre drumul unirii cu divinitatea. Interesant este faptul că, pe lîngă această înclinație mistică spre singurătate, aceeași literatură mistică dezvoltă și linia de prevenire a celor tentați de singurătate asupra pericolelor ei. În mistică și în literatura profană deosebim de fapt aceleași direcții — una de ironizare și cealaltă de exaltare a acestui sentiment. Cea care se opune violent singurătății este Santa Teresa de Jesús, care propovăduiește o viață activă și în mijlocul oamenilor. Și totuși, în notațiile sale personale, mărturii ale unor momente de neliniște și îndoială, călugărița se dezvăluie chinuită de singurătate, bucurîndu-se de ea și în același timp făcînd încercări disperate de a o depăși.

Mai puțin patetic decît Santa Teresa, partizan al vieții liniștite și calme, iubitor de natură și singurătate, este Fray Luis de León. După o viață aventuroasă, amenințat de inchiziție și chiar petrecînd cîțiva ani în închisoare, poetul își dorește o viață calmă, departe de oameni. Atitudinea lui este aceea a unui înțelept senin, care-și cunoaște propria valoare și care își ajunge sieși. Poezia sa, impregnată de urme horațiene, le îmbină pe acestea cu ideile despre viața contemplativă ale Sfîntului Augustin și de asemeni cu doctrina stoică, familiară spaniolilor. În același timp întîlnim la el un sentiment puternic al naturii, o înțelegere și o viziune asupra structurii armonioase a universului. Cufundat în natură, solitar și tăcut, Fray Luis caută drumul spre care se ajunge la divinitate.

Dar cea mai interesantă creație mistică, cea mai profund revelatoare cea mai autentic străbătută de fiorul divinității este poezia lui San Juan de la Cruz. Viața acestui poet deosebit este o viață dedicată singurătății, nu celei liber alese a lui Fray Luis de León, ci unei singurătăți pe care este obligat să o accepte ca unică modalitate de a trăi. În scrierile sale în proză, teoretizînd asupra practicii religioase, acordă stadiului de singurătate mistică o importanță deosebită. Însă, în contrast cu predecesorii săi, nu mai leagă sentimentul de singurătate, mai bine zis nevoia de singurătate, cu sentimentul naturii. E adevărat că în izolarea din Calvario, în provincia Jaén, San Juan afirmă că trăiește fermecat mereu de singurătate și de natură. Sentimentul naturii se naște în sufletul poetului nu din contemplația estetică a naturii vii, a naturii înconjurătoare, cît din convingerea că această lume este o copie a universului divin. În căutările sale neliniștite, poetul simte absența divinității, rămînînd într-o singurătate desăvîrșită. Ca și Santa Teresa, încearcă o depășire. Singurătatea și liniștea, concentrarea interioară, reprezintă pentru San Juan de la Cruz etape indispensabile în realizarea unei apropieri de divinitate.

Poezia sa se caracterizează prin profundul sens metafizic pe care-l imprimă tuturor elementelor realității. Este o poezie suavă, aparent delicată, care însă conține în ea un patos interior, o incandescență secretă și învăluitoare. Versurile din *Cántigo espiritual* conțin o simbolistică mistică,

o încărcătură spirituală pe care poetul o explică proficînd. Dacă nu ţinem cont de cheia acestor versuri (sînt de fapt un cîntec al sufletului — divina soaţă — care aspiră la unirea cu divinitatea), ele ne apar ca o mostră de modernitate, de joc subtil de metaforă : „Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos,/ las insulas extrañas,/ los rios sonorosos,/ el silbo de los aires amorosos, / la noche sosegada,/ en par de los levantes de la aurora,/ la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora"[5] („Iubitule, munţii, / văile solitare împădurite, / insulele îndepărtate, / rîurile adormite, / şuierul aerului îndrăgostit, / noaptea paş/ nică, / cum e şi răsăritul de auroră, / muzica tăcută, / singurătatea sonoră,- cina ce odihneşte şi îndrăgosteşte").

Elementele poeziei lui San Juan sînt singurătatea şi noaptea, unite prin iubirea mistică. În acelaşi timp, pentru prima oară în lirica spaniolă apare fiorul lui „no sé qué" (nu ştiu ce), un sentiment nelămurit, neliniştitor şi pregnant, care va continua apoi în întreaga poezie spaniolă.

Poezia sa este a unei făpturi abandonate visului, fiorului uitării, dar capabilă să se reculeagă şi să se cufunde în fibrele propriei fiinţe, pînă într-atît încît fantezia sa poetică se transformă într-o oglindă în care realitatea experimentează o mutaţie, apare de-a-ndoaselea, transpusă şi unduitoare ca plopii la marginea unei ape întunecate.

Afirmaţiile şi interpretările de pînă acum ne ajută să formulăm următoarele concluzii în legătură cu poezia renascentistă spaniolă. Am fost puşi în faţa unei structuri sentimentale pregnante şi sincere, poezia a reprezentat expresia literară a sentimentului singurătăţii. Se vehiculează ideea că acest sentiment capătă încărcătură estetică, este contemplat şi analizat conştient abia în romantism, unde de altfel cunoaşte şi o exacerbare. Şi totuşi poezia spaniolă renascentistă poartă în ea un fior mai autentic romantic decît creaţia romantică spaniolă însăşi. Mai degrabă întîlnim emoţie estetică în lucrările menţionate decît în emfaza şi grandilocvenţa discursului romantic. Ca autenticitate şi ca sensibilitate lirică, această poezie este mai aproape de zilele noastre decît multe alte creaţii literare. Păcătuieşte prin lipsa de detaşare, prin faptul că poeţii nu au voluptatea singurătăţii, pe care o întîlnim numai asociată sentimentului religios, şi deci impregnată de alte nuanţe.

Depăşind epoca Renaşterii şi îndreptîndu-ne spre baroc, problematica se lărgeşte. Poezia cedează locul operei dramatice şi prozei. Este interesant că sentimentul singurătăţii, care ca orice alt sentiment ţine de natura intimă a fiinţei umane, în baroc devine o coordonată constantă a colectivităţii. Între om şi natură, între om şi divinitate se produc rupturi care se reflectă în starea de nelinişte permanentă, de îndoială, de continuă deziluzie. În locul potenţelor vitale declanşate de Renaştere, ne găsim în faţa unei exacerbări a facultăţii de a visa, de a evada în alte lumi. Individul oscilează între „carpe diem" şi „memento mori". În momentul în care sentimentul singurătăţii transpare în creaţii baroce, el este cel al singurătăţii absolute, al singurătăţii în mijlocul oamenilor, al imposibilităţii de comunicare. În locul naturii calme şi liniştite, capabile să pacifice, apare elementul grandios, sălbatic, întunecat. Natura devine tentaculară şi dușmănoasă.

---

[5] San Juan de la Cruz, *Poesia y prosa*, Zaragoza, f.a., p. 34.

La întretăierea celor două epoci stă creația lui Lope de Vega. Cunoscut ca fecund dramaturg, a scris și un număr mare de poeme și poezii, în cele mai diferite forme, de la versul de opt silabe — considerat popular — pînă la forma închisă și pretențioasă a sonetului baroc. De altfel, creația poetică este în general rodul ultimilor ani de viață, în care poetul îmbracă haina monahală, găsindu-se, după o viață de glorie, de aventuri, de strălucire, singur și neliniștit, temător în fața problemelor omului în scurta sa trecere prin lume.

În *Dorotea*, comedie pastorală, Lope intercalează unele dintre cele mai frumoase „romances" culte ce se pot întîlni în literatura spaniolă. Martori ai singurătății sale sînt văi și munți, pădurea întreagă, cu rîurile și fiarele sale. La Lope, natura devine tovarăș al durerii, și poetul acuză un puternic sentiment al naturii. Singurătatea sa este provocată de absența iubitei, și poezia în versuri simple, fluide și rafinat naive descrie acest sentiment. Pînă acum, în afară de o neasemuită fluiditate a versului, nimic nou față de poezia anterioară. Și totuși, citind : „A mis soledades voy,/ de mis soledades vengo,/ porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos ...[6] („Spre singurătate mă-ndrept, / prin singurătate vin,/ căci ca să umblu cu mine / mi-ajung ale mele gînduri ..."), avem proba unui om care rătăcește între un deșert și alt deșert, trist, fără speranță și fără tovarăși. Lope cunoaște suprema singurătate, cînd omul se închide în labirintul sufletului său, cînd după o viață de risipire spirituală este condamnat la un dramatic interogatoriu cu sine însuși.

Aproape contemporan cu Lope, dar poet și prozator de cu totul altă factură, este Francisco de Quevedo y Villegas. Cercetarea vieții sale, de dură luptă socială, amestecat în intrigi de curte și comploturi, asociată cu multe dintre scrierile sale unde se lasă în voia ironiei, a comicului, a descrierii reci, obiective, ne formează impresia unui om de lume înzestrat cu un ascuțit spirit critic. În același timp, poezia sa ne face să cunoaștem tristețea și pustiul unui om care n-a gustat nimic din frumusețea vieții, care a zăcut în închisoare și a murit într-un han. Versurile sale se nasc dintr-un suflet chinuit de ideea morții, de păcatele pe care le purtăm în trecerea prin lume. Quevedo nu-și rezolvă însă ideile obsesive dogmatic, teologic. N-a avut prieteni, căci oamenii l-au ocolit temători în fața spiritului său mușcător. Iubirea nu i-a fost împărtășită și toată melancolia adunată se revarsă în poezia sa de dragoste. Sentimentul dragostei se unește cu un tragic și reținut sentiment de singurătate. În proză, cît și în poezie, Quevedo, adept și om al barocului, îi utilizează din plin formele caracteristice. Trebuie însă subliniat că în poezia sa se observă o emoție și o expresie a sentimentelor autentice, care depășesc decorul, artificialul, încărcarea retorică specifică. Quevedo este conștient de singurătatea la care e condamnat, nu se revoltă împotriva ei, o consideră ca o creatoare de valori morale, acordă acestui sentiment devastator o valoare etică : „Las cuerdas de mi instrumento / ya son de mis soledades / locas en decir verdades / con voces de mis tormentos"[7] („Corzile instrumentului meu / din cauza singurătății mele / sînt nebune să spună adevărul / cu vocile amărăciunilor mele"). Singurătatea îl aducea pînă la a afirma „desierto estoy de mi" (pustiit sînt de mine), recunoscîndu-și tristețea și desperarea. În același

[6] Lope de Vega, *Obras Escogidas*, t. II, Madrid, 1953, p. 1424.
[7] Francisco de Quevedo, *Obras completas*, vol. I, Madrid, 1952, p. 83.

timp, nefericirea în dragoste îl duce la descoperirea naturii: „Oh, vos troncos, anciana compañía / de humilde soledad verde y sonora .../ El silencio tendré por armonía / y seráme el desierto compañía"[8] („O, voi trunchiuri, străveche tovărăşie / de umila singurătate verde şi sonoră .../ Liniştea o voi avea ca armonie / şi-mi va ţine de urît pustiul"). La Quevedo, ca şi la Don Quijote, singurătatea este asociată amar sărăciei, iar la sfîrşitul vieţii poetul ajunge să viseze liniştea la ţară, întorcîndu-se la vechiul motiv horaţian. Dar nu mai întîlnim seninătatea proprie Renaşterii, ci un sentiment de scurgere inexorabilă a timpului din singurătate spre moarte. Quevedo ar fi putut fi atins de mizantropie, căci spiritul său critic îi releva cum lumea ce-l înconjura se pierde tot mai mult în superficialitate. A încercat să deschidă ochii acestei lumi, realizînd tablouri literare demne de un Goya, care însă l-au îndepărtat de viaţa celorlalţi, el rămînînd singur şi cinstit. Opera sa, ce închide valori etice, reprezintă pentru acele timpuri o înfrîngere. Va rămîne singuratic şi stoic: „Retirado en la paz de estos desiertos / con pocos pero doctos libros juntos / vivo en conversación con los defuntos / y escucho con mis ojos a los muertos"[9] („Retras în pacea acestor pustiuri / cu cărţi puţine însă docte lîngă mine / trăiesc dialogînd cu cei duşi / şi-ascult cu ochii mei pe cei morţi").

Vom încheia prin analiza creaţiei gongorice, care prezintă, aşa cum vom încerca să demonstrăm în continuare, cea mai completă şi originală formă de exprimare a sentimentului de singurătate.

Pentru a ajunge să explicăm sentimentul care domneşte în faimoasele *Soledades*, ne vom opri întîi la prima parte a creaţiei lui Góngora, aşa-zisă de factură populară, simplă, neîncifrată. Versul, asemănător celui lopist — 8 silabe —, ne pune în faţa singurătăţii provocate de despărţirea de iubit, singurătate ce este împărtăşită vîntului şi valurilor. Însă Góngora urcă, încearcă o detaşare faţă de sentimentul pe care-l descrie. Góngora ne mai apare şi ca poet surîzător al singurătăţii bucolice. Cînd atmosfera calmă şi senină este întreruptă de ironie, aceasta pigmentează şi nu alterează liniştea. Detaşat şi rece, Góngora rămîne deocamdată un contemplativ faţă de aceste manifestări ale sentimentului.

Este adevărat că îl putem surprinde pe poet în rătăcirea lui prin lume „descaminado, enfermo, peregrino"[10] (fără ţintă, bolnav, peregrin), în drumul spre moartea egalizatoare, în care ne aşteaptă transformarea în pămînt, în fum, în praf, în neant, fără să mai avem vreo speranţă, fără să mai deschidem vreo poartă. Poetul sesizează distanţa uriaşă ce-l desparte pe om de divinitate, care-i apare rece şi plină de putere distructivă. Distanţa dintre om şi dumnezeire i se pare mai mare decît cea care-l desparte pe om de moarte. Aşa cum va fi mai tîrziu Machado, Góngora nu este un solitar prin vocaţie şi nici nu face viaţă de penitenţă în singurătate. Depăşind singurătatea simplă, provocată de despărţire, rămîne singur în faţa naturii şi a divinităţii. Spiritul rătăcitor al poetului nu se va opri decît în moarte, găsindu-şi liniştea. Singur între oameni, Góngora nu va alege nici resemnarea stoică, nici lamentaţia cu iz romantic în mijlocul naturii. Detaşat şi liber, apt pentru contemplaţia estetică a singurătăţii,

---

[8] *Ibidem*, p. 77.

[9] *Ibidem*, p. 520.

[10] Góngora apud Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, t. II, Barcelona, p. 114.

creează *Soledades*. Controversată în epocă și apoi de către specialiștii în creația lui Góngora, existența sentimentului singurătății din acest poem a fost pusă sub semnul întrebării sau negată de-a dreptul. Leo Spitzer îl interpretează pe poet ca pe un călător rătăcit ai cărui pași se transformă în poezie. Afirmă că singurătatea poetului trebuie înțeleasă ca o separare de familiar și de lumea înconjurătoare, ca o evaziune spirituală, și, pe de altă parte, ca unică modalitate de inspirație artistică, de fantezie creatoare. Cercetătorul austriac considera singurătatea la Góngora ca un sentiment intim, alimentat de amintiri și nostalgii prin care poetul își creează și-și găsește refugiul într-o bucolică Arcadie.

Reputat cercetător al sentimentului singurătății, K. Vossler îl vede pe Góngora ca un spirit solitar, înclinat spre melancolie, care nu se poate exprima într-un limbaj clar, simplu. După părerea sa, însingurarea lui Góngora se manifestă în special în caracterul dificil al operei sale, în cristalizarea criptică la care a ajuns. Odată înlăturat acest înveliș ermetic, ni se dezvăluie o atmosferă simplă, senină, o operă în care se împletesc armonios miturile păgîne ale Antichității cu zeii, semizeii și eroii vîrstei de aur a omenirii și oamenii simpli ai mării, rîului și cîmpiei. Góngora — aristocrat al spiritului — se desfăta creîndu-și o frumoasă iluzie și poetizînd-o. Într-adevăr, poetul manifesta față de oameni și față de realitatea înconjurătoare un sentiment de izolare, de însingurare, căci, odată cunoscută realitatea, poetul detașîndu-se de ea, părăsind punctul de vedere al vieții, îl opune pe acesta creației. Sentimentul de însingurare, de înstrăinare față de viață, de opoziție față de aceasta, exasperează conștiința individualității care, contemplînd, avînd o viziune estetică față de realitate, duce la realizarea de creații care, de cele mai multe ori, emană o nostalgie, un dor de viața simplă, comună. Limbajul ermetic, criptic al poetului marchează exact depărtarea de la care poetul îmbracă și apără într-o platoșă, filtrată prin conștiința artistică, viața obișnuită. *Soledades* este poemul care ne dezvăluie singurătatea poetului față-n față cu singurătatea naturii, cu singurătatea de nepătruns a întregului univers.

În fond, singura modalitate de a se apropia de oameni o reprezintă chiar creația sa, care exprimă idealurile unei vieți liniștite și simple. Opera sa este, ajungînd pînă la ultimele sale semnificații, o fugă de singurătate, o încercare de reintegrare în viața comună. Însă individualitatea talentului său îmbracă această dorință, acest dor de oameni, de calm și seninătate, într-o formă definitivă, greu de străpuns, care-i conferă poetului o faimă de autor îndepărtat de viață, creator de iluzii poetice.

Dacă pînă la Góngora sentimentul singurătății funcționa asociat cu altele, mai ales cu valoare morală în scopuri etice, funcția lui estetică exercitîndu-se mai mult inconștient, Góngora este primul care înțelege și propovăduiește valoarea și funcția estetică a singurătății, condiție necesară artistului pentru realizarea conștientă de opere desăvîrșite.

Recenzii

PUBLICAȚIILE PERIODICE ROMÂNEȘTI (ziare, gazete, reviste), tom. II. *Catalog alfabetic*: *1907—1918*; *Supliment*: *1790—1906*. Descrierea bibliografică de George Baiculescu, Georgeta Răduică și Neonila Onofrei (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România), Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1969

Au trebuit cincizeci de ani pentru ca inițiativa lui I. Bianu, Nerva Hodoș și Al. Sadi-Ionescu privind întocmirea unui catalog național al presei românești să poată fi continuată sub patronajul aceleiași instituții de onoare. Specialiștii Bibliotecii Academiei Române răspund astfel unei cerințe superioare de cultură, care reclamă tot mai insistent înzestrarea ei cu uneltele moderne de cercetare. Lipsa unui fișier complet al periodicelor românești din primele două decenii ale secolului nostru face inoperantă în limita maximă orice cercetare de istorie literară, de politică, economie etc. Desigur, această aventură de a inventaria o magazie de ziare și de reviste cere un volum de muncă tot pe atît de mare, care nu se vede. Cere sacrificiu, cere pasiune. Lucrări de soiul acestora de față n-au „idei"; sînd pădure uscată. Nu-ți oferă material pentru rezumate și pentru analize. Este aidoma cum ar vorbi despre codul penal și despre monitor. Dar aici, în sute de titluri aparent fade, redactate ca niște boniere, se află strînsă o parte din viața culturii noastre de la începutul secolului și pînă la primul război mondial. Aici sînt debuturi scriitoricești, colaborări uitate, pagini regăsite. Precum un dicționar pentru limbă, bibliografia, în materie de cercetare literară, este unealta de bază. Pe ea se bizuie un studiu și de la ea se pleacă. *Publicațiile periodice românești* este una dintre acestea: bibliografia analitică a periodicelor, bibliografia cărții românești, bibliografia nominalizată a literaturii noastre etc. Acestea sînt lucrări fundamentale în orice cultură. Ori de cîte ori am scris, am arătat ce înseamnă acest lucru și ce repercusiuni pot surveni în cercetare cînd el lipsește. Căci orice cultură are nevoie să aibă, în urma acumulărilor de valori, o evidență strictă a lor, o bună „administrație" care să gospodărească cu tragere de inimă tezaurele spirituale ale unei națiuni. În primul rînd, trebuie să știm ce avem! Marile culturi mondiale au deja pusă la punct această cartotecă națională. Mă gîndesc la uriașa serie a *Catalogului general al periodicelor franceze*, de pildă. Un catalog de acest gen înseamnă o bună ordine și o luare de cunoștință de ansamblul unui fenomen cultural. Cîte surprize avem răsfoind aceste pagini. Nu știam, de exemplu, că ziarul *Românul* al lui C. A. Rosetti în timpul războiului de independență circula în Transilvania sub un titlu care să inducă în eroare oficialitatea habsburgică: *Unul pentru altul*. Nici un indiciu n-am avut pînă în prezent despre acest fapt, deși pretind că cunosc această epocă. Numai o asemenea „despuiere" generală a fondurilor poate da certitudinea cunoașterii lor integrale. De aceea socotesc tipărirea acestui catalog al periodicelor de o importanță deosebită. Biblioteca Academiei continuă o tradiție de cultură, iar specialiștii săi dovedesc o înaltă competență profesională. Școala lui I. Bianu continuă să trăiască la instituția pe care el a condus-o

și căreia i-a dat un prestigiu. Prezența directorului actual al Bibliotecii Academiei Române, prof. Șerban Cioculescu, cu cărturărismul său adînc, asigură această continuitate. Cei trei autori: George Baiculescu, Georgeta Răduică și Neonila Onofrei, după această reușită editorială, care dă Bibliotecii o mai mare prezență în planul publicațiilor de specialitate, au semnat un contract „în alb". Ei sînt aceia care trebuie să publice (trecînd peste bariere de orgoliu personal, care, din păcate, nu o dată au abătut buna intenție a specialiștilor de la acest important centru de cultură sau au împotmolit acțiuni ce ne-ar fi făcut cinste astăzi) volumul — sau volumele — cuprinzînd bibliografia periodicelor românești dintre cele două războaie mondiale. De asemenea, se cade, cu experiența dobîndită în ultimele decenii, să se publice fără întîrzieri nejustificate indexul (cronologic, geografic, de aparat redacțional, de tipografi și de tipografii) al primului volum al *Publicațiilor periodice românești* din 1913, operație care ar echivala, de fapt, cu o ediție revăzută a lucrării în discuție.

Scriu aceste rînduri cu convingerea că numai la Biblioteca Academiei se pot realiza asemenea lucrări capitale. Dar nu vorbe, ci înțelegere. Planurile nebuloase și fără termen trebuie să cadă o dată din agendele noastre de perspectivă. Altminteri, pentru volumul următor, care va fi consacrat celei mai frumoase epoci a literaturii noastre moderne, va trebui așteptat tot o jumătate de secol.

Marin Bucur

EDGAR PAPU, *Evoluția și formele genului liric*

O lucrare ambițioasă nu numai la noi, unde obiectul ei este pentru prima oară cercetat în chip sistematic, dar și aiurea, unde, deși preocuparea corespunzătoare este de multă vreme familiară, totuși studiile de acest tip, reclamînd erudiție și privire de sus a lucrurilor, sînt departe de a fi considerate monedă curentă, cercetare de rutină, demnă de încredințat glosatorilor cu nostalgii didactice. Curios doar la întîia vedere, dar tocmai în epoca în care ruina formelor, inclusiv și în primul rînd a genurilor, este considerată printre artiști ca un bun indiscutabil al libertății de creație și aproape o garanție a fecundității, a puterii de invenție și în genere a originalității, interesul față de destinul tuturor „canoanelor" formale este atît de viu, încît se poate vorbi de o adevărată emulație în materie, din partea cercetătorilor (cu titlu ilustrativ, menționez articolul *Descompunerea genurilor* din revista „Literatur und Kritik", periodicul ce apare la Viena, bogat în referințe la zi asupra literaturii de specialitate). Exegeții, antrenați, desigur, în această direcție și de curentul, universal actualmente, în favoarea explorării raporturilor dintre om și oricare din formele sale de manifestare, începînd cu cele ale organizării vieții sociale și sfîrșind cu cele ale limbajului, se diferențiază în funcție de orientarea căreia îi aparțin: istorică, sociologică, structuralistă, stilistică etc. Implicațiile de ordinul sensului culturii în ansamblul ei, pe care le cuprind asemenea sondaje în istoria formelor literare, ca și multitudinea punctelor de vedere propuse, fac dintr-un domeniu, socotit pînă mai ieri arid, desuet, de pură retorică, un teren de exercițiu atractiv pentru oricare spirit critic exigent, dornic să înțeleagă dinamica internă a creației, într-una din cele mai seducătoare ipostaze ale acesteia, cea lirică. Ce este forma artistică pentru Edgar Papu? După definiția dată în „Cuvîntul introductiv", conceptul, independent oricum de accepția sa strict tehnică, deci de formele exterioare, de convențiile propriu-zise ale poeziei, ce se clădesc pe baza unor norme de versificație preexistente, corespunde ideii de structură sau de întreg, adică de ansamblu alcătuit din părți irepetabile, în măsură a răsfrînge integral pe fiecare dintr-însele". Preferînd totuși cuvîntului „structură" termenul de formă, întrucît ultimul sugerează și ideea de conținut sau sens lăuntric și pe aceea de totalitate sensibilă,

exprimată în afară ca „proiect comunicabil", autorul își mărturisește intenția de a urmări „seria diferitelor tipuri de ansambluri sau de structuri artistice în evoluția lor aplicată la poezia lirică, așa cum ele se realizează în receptivitatea noastră, la rîndul ei modelată structural, astfel încît să le înregistreze în mod adecvat, ca totalități". Cum însă, se arată în continuare, „legile după care se proiectează în afară aceste întreguri interioare , avînd un caracter individual, nu pot fi enunțate", singura demonstrație posibilă a evoluției formelor lirice e ilustrarea lor prin prezentarea modalităților speciale, particulare, de concretizare. Cu alte cuvinte, înfățișarea operelor de artă înseși, în speță a acelor tipuri de poezie lirică ce, în cadrul unui anumit context istoric, dezvăluie un mod de structurare, de totalizare internă a experiențelor fundamentale de viață, formînd materia poetului. Respingînd ideea unei succesiuni pur cronologice în beneficiul unei dispuneri istorice, întemeiate pe coincidențele de faze, nu pe sincronismul de calendar, odată întocmită expunerea de motive sau programul studiului, se purcede la descrierea efectivă a formelor pe care le-a luat în timp. Începuturile sînt confundate cu expresia nediferențiată a unui *lirism colectiv sau plural, în cadrul căruia, pe lîngă că nu se pot stabili distincții de ordin formal,* nu sînt identificabile nici reacțiile elementare individuale.

Răspunzînd unor cerințe primare, lirica obștească se epuizează în cîntece de conjurare a forțelor naturii (magice), de îndemn la acțiune comună în vederea obținerii hranei (muncă), de exaltație a violenței împotriva dușmanilor (războinice), de chemarea brutală a instinctului speței și de glorificare a cuplului masculin (prietenia). Pe măsura sfărîmării coeziunii sociale proprii a formațiunilor tribale, de grup, compact, în favoarea divergențelor și a contrastelor dintre ins și comunitate, încolțește tipul de lirică personală, din ce în ce mai conștientă de diferența dintre eu și restul obștei, dintre om și natură, dintre „subiect" și „obiect". Urmarea este cristalizarea unei lirici reflexive, între ale cărei rame se plasează poezia gnomică sau de înțelepciune, cu atestările cele mai îndepărtate în Egipt și cu întipăriri exemplare în Vechiul Testament (Solomon, Iov), poezia deșertăciunilor, dezvoltînd cutremurător postulatul nimicniciei vieții în fața morții atotputernice (Ecleziastul), în fine, poezia filozofică, de meditație sublimă asupra creației (cosmogonia indică, cu Rig Veda, chineză, cu Lao Tse, elină, cu Parmenide). Notabil e că Edgar Papu înscrie, sub categoria reflexiei, poezia numită a plăcerilor, care, opusă motivului deșertăciunilor, în antichitatea greco-latină (Horațiu), și devenită, în civilizația chineză (Li-Tai-Po), un motiv ritualizat, integrator al altor motive, precum natura sau iubirea, se profilează ca o filozofie a dragostei de viață. Lirismul individual nu înseamnă însă ignorarea imperativelor societății. În această fază se pronunță, cu o vigoare rămasă exemplară, vocile individualizate, dar exponențiale ale profeților (lirica iudaică profetică, celebra eglogă a IV-a sibilină a lui Virgiliu), patosul antirăzboinic al poeților greci, romani, chinezi (Du-Fu, Li-Tai Po), accentele de civism și patriotism mîhnit sau entuziast din imnurile pindarice, timbrul elegiac al motivului captivității și exilului din Zend Avesta (Zarathustra), din psalm și, cel mai tipic, din *Tristele* lui Ovidiu. Trecîndu-se la temele prin excelență nutritive ale lirismului individual, se consemnează afară de clasica *Cîntare a Cîntărilor* poemele indice, mărturiile lui Arhila, Sappho sau Propertiu și Tibul, amprentele africane (egiptene, sudaneze) ale sentimentului.

Desprinsă de aspectele utilitare, economice, sau încă legată de ele (*Georgicele* lui Virgiliu), natura capătă valori de pe acum multiple : devine sursă de reprezentări idilice (*Bucolicele* aceluiași Virgiliu), încîntă de repauzare a trupului și de armonie interioară pentru spiritele bîntuite de pasiuni (Sappho), pentru ca, în viziunea indică (la Calidasa) să apară ca o însumare de forțe germinative enorme, ca un prea plin, fie în stare de concentrație, fie de revărsare, iar în psihismul chinez (Du-Fu), dimpotrivă, să se rarefieze, să se golească de sugestiile telurice, în beneficiul intuițiilor atmosferei, ale variațiilor de climă, reflectînd, la modul „impresionist-simbolist", capriciile solitudinii, ale melancoliei și deșertului moral. Mai configurat încă este sentimentul morții, de vreme ce, în special egiptenii sau tibetanii, construiesc pe temelia lui un veritabil sistem de valori, o concepție completă despre om și lume, o tanatologie, cum spune comentatorul,

generatoare de copleşitoare ecouri prin adîncime şi consecvenţă, prin violenţa imaginilor neantului şi solemnitatea ceremonialului funerar. Neomiţînd din gama lirismului antic nota satirică cultivată, se ştie, cu deosebire de către romani (ipostaza latină a revoltei profeţilor ebrei), Edgar Papu îşi dedică poate cea mai valoroasă parte a cărţii sale lirismului medieval, renascentist şi baroc, sau manierist. Poezia, alimentată, în perioada de destrămare a lumii vechi şi începuturile celei feudale, de către doctrinele neoplatonice, gnostice, cu epicentrul în Alexandria, şi de varianta lor, sofismul pe teritoriul Islamului, precum şi ezoterismul Cabalei, se impregnează de una din cele mai definitorii particularităţi ale noii conştiinţe lirice : „încercarea dureroasă a unei lipse", întovărăşită ori nu de „nostalgia unei împliniri". Evantaiul „registrului depresiv", cu caracter permanent, stabil, desfăşurat pe întreaga suprafaţă a inspiraţiei medievale (lirica apocaliptică a căderii, a deşertăciunilor sub alt unghiu, mai aproape de pesimismul modern), alternează cu înflorescenţele tensiunii spre ţeluri ideale, ale năzuinţei de spiritualitate absolute (*Laudele* franciscane, *rubayaturile* lui Omar Khayam, dar mai ales formele liricii trubadurilor, din care, printr-o sinteză personală, va ieşi petrarchismul). „O dată cu evul mediu şi cu literaturile moderne — certifică Edgar Papu — ... omul va fi acela care va impune naturii dispoziţia sa. Fiinţa umană îşi va trăi acum atît de intens realitatea dintr-însa, încît ingerinţele exterioare, naturale, vor păli în faţa acestei instanţe lăuntrice şi vor trebui să-i accepte răsfrîngerea. De fapt omul îşi simte mai intens pulsul interior cînd acesta se află afectat de o lipsă de durere, totul decurgînd într-un perfect paralelism cu corespunzătorul proces de pe planul fizic. În cazul de faţă, este vorba de acea tensiune sau încordare modernă care se proiectează subiectiv asupra naturii" (p. 213). Placă turnantă a poeziei, Renaşterea şi-a onorat această funcţiune nu atît prin noutatea mesajului, ale cărui componente, privite separat, sînt detectabile şi în alte culturi decît cea europeană, cît prin performanţa de a-şi fi înfăptuit programul. Ideea de infinit, de extindere a limitelor, de depăşire a măsurilor prescrise omului şi naturii, idee completată prin noţiunea de infinit lăuntric, de explorare a universului sufletesc în aceeaşi perspectivă deschisă, a apărut ca o posibilitate, actuală, realizabilă (Giordano Bruno). Cunoaşterea şi acţiunea, aspiraţia şi trăirea „infinitului", s-au constituit atunci într-un cuplu de forţe exaltante pentru noua conştiinţă poetică.

După grefa barocului şi manierismului, cu o vitalitate impetuoasă, trunchiul Renaşterii suportă altoiul poeziei zise metafizice (gnoseologice) a englezilor (John Donne), pentru ca să-şi încline vigoarea abia în faţa romantismului, preludat de lirica fantasticului, a macabrului şi nocturnului, nu înainte însă de a-i testa principiul infinitului.

Poezia pe care o cunoaştem de la romantism la lirica secolului al XX-lea e pusă sub dublul semn al evaziunii din timp şi spaţiu şi al descoperirii senzorialului, pe fondul unui eu în divorţ cu societatea şi, din ce în ce mai acut, cu sine însuşi. Răsturnare de atitudine faţă de lume, cu urmări revoluţionare pentru lirică, traducînd drama individului într-o societate alienatoare. Proces exasperat în zilele noastre, din fascicolul căruia se desface însă şi tendinţa contrarie, de reintegrare a insului în univers şi societate, sub forma nostalgiei de comuniune şi plenitudine (Rilke, Machado, Ion Barbu, Arghezi) şi chiar a acordului regăsit (Maiakovski), poezia de invocaţie socială a viitorului, Edgar Papu străbate însă în fugă sectorul contemporan, limitîndu-se la ilustrarea „ultimelor mari cuceriri în ordinea pluralităţii infinite care se proiectează umanităţii de la sfîrşitul Renaşterii pînă astăzi". Concluzie cam precipitat integratoare, şi, undeva, optimistă, sacrificînd voinţei de sistematizare o întinsă poezie de expresie a crizei spiritului contemporan, martirizat între antinomii, şi nu împăcat. „Evoluţia formelor lirice" este pe de-a întregul o carte remarcabilă, utilă, instructivă, agreabilă prin mişcarea precisă şi sinuoasă, nuanţată, a condeiului, provocînd reflexia prin excitantul asocierilor şi disocierilor.

Mihail Petroveanu

MIRCEA MARTIN, *Generație și creație*, E.P.L., 1969

Cartea lui Mircea Martin, cu titlu împrumutat de la Tudor Vianu, premiată de Uniunea Scriitorilor pentru critică pe anul 1969, nu vorbește de o generație de creatori, ca predecesorul său, ci de o *generație de cărți*, de opere. Pornind de la ideea că generație nu înseamnă altceva nimic „decît un ritual cotidian de trecere spre solitudinea esențială a creației, o ficțiune necesară", autorul discută și plasează în aceeași articulație de timp pe Edgar Papu sau Adrian Marino cu Matei Călinescu sau Nicolae Manolescu. Edgar Papu și Adrian Marino sînt aproximativ contemporani, de exemplu, cu Alexandru Piru și Dinu Pillat, necuprinși în această carte, deși prezenți cu cărți în această perioadă. Dar cărțile ultime ale lui Edgar Papu sau Marino sînt contemporane cu ale generației de critici de ultima oră, nu pentru că sîntem în permanență contemporani, prin cărțile noastre ultime, cu ultimii creatori, ci pentru că s-au format în esență, ca personalități, abia acum.

A doua problemă pe care o pune această carte de cronici literare, apărute anterior în reviste, este măsura în care, nemodificate, nici măcar stilistic, cronicile nu-și pierd funcționalitatea în cadrul unui volum. O cronică literară e un act critic aproape spontan, „de participare'", „de opțiune", de negare a nonvalorilor și de afirmare a valorilor, atitudini exprimate cu multă claritate, nu cu ambiguități și impresionisme. Autorul cărții însă își concepe exegeza de față de pe o altă poziție estetică, afirmînd tentativa de a întîlni „conștiința unei opere (nu pe aceea a autorului)", chestiune care mi se pare din capul locului o subtilitate extrem de nuanțată, dacă nu imposibilă.

Pentru ca o operă să aibă o conștiință a ei, trebuie să intre într-un fel de legendă a accepției acestei conștiințe ; de-abia *Faust*, *Don Quijote*, *Anna Karenina* încep să aibă o conștiință a lor, în afara aceleia a autorilor. O conștiință a unei cărți de Sorin Titel sau Gheorghe Pituț e prea mult pentru o cercetare contemporană.

Îmi puneam întrebarea dacă, strînse într-o carte, *cronicile* literare nu solicită transformări compoziționale, transpuneri în perspectivă istorico-literară. O cronică într-o revistă este în primul rînd un act critic, o cronică într-o carte presupune o angajare istorico-literară, și de ce nu o implicare comparatistă.

Simpla enumerare istorico-literară sau simpla comentare a unor opere literare apărute cam în același timp nu duce la o explicare a epocii decît în măsura în care există și un comentariu de sinteză. Contemporanii noștri, mai ales criticii tineri, sînt refractari sintezelor și iau atitudini paradoxale atunci cînd se încearcă asemenea temerare „anacronisme" necesare. Contemporanii merg mai mult pe drumul antisintezelor, mimînd prea fidel modalități ale criticii franceze, critică localizată într-o cultură saturată de sinteze.

Mircea Martin își propune să facă, dacă e posibil, abstracție de autori și să descifreze *conștiința* operelor, dar ajunge în mod fatal, fără s-o vrea, să definească, cu un impresionism adecvat, o conștiință a cărților, lipită ca o umbră de conștiința autorilor, pentru că vorbește numai despre autori. Ceea ce aduce nou Mircea Martin (nou pentru epoca noastră ca o redescoperire adusă la zi, ideea e mult mai veche și în literatura universală și în cea românească) e conceptul de context creat de întîlnirile *operelor* literare într-o anumită epocă ; aceste întîlniri creează o stare, o structură a momentului, indiferent de pozițiile mai vechi sau mai noi, în mod obișnuit diferite, ale autorilor.

Dar dacă dincolo de încadrarea într-o generație, noțiunea de generație nu e o ficțiune, ci mai mult o *convenție*, specifică unei epoci și subiectivă deci, să ne întrebăm atunci dacă fixarea autorilor în generații ne ajută la ceva ? E mai obiectivă *generația cărților* decît a autorilor lor, lucru evident, dar generația cărților nu explică pînă la urmă decît interferențele de generații umane. La discutarea unor generații de cărți se pune întrebarea nu cînd *au apărut* cărțile (criteriu obiectiv pentru o discuție severă), ci cînd au fost scrise. Ca apariție, *Viața lui Alexandru*

Macedonski de Adrian Marino e contemporană cu *Lecturile infidele* ale lui Nicolae Manolescu, deşi e scrisă cu un sfert de veac mai devreme (completată ulterior).

Mircea Martin crede că operele au o conştiinţă a lor, chiar dacă autorii nu o au (paradox infecund); bazat pe această idee, ajunge la concluzia (desigur, greu de verificat în termenii ei logici, mai uşor de intuit ca imagine) că poezia Constanţei Buzea conţine ideea că „orice creaţie adevărată îşi depăşeşte creatorul, făcîndu-ne să credem o dată mai mult în inspiraţie şi în coincidenţă". În schimb, pe Constantin Ţoiu „temperamentul nu-l excede ... şi nici creaţia". Farmecul prozelor lui Sorin Titel trebuie căutat „dincolo de paginile scrise, în ceea ce acestea provoacă prin eşec". La antipod, Nicolae Breban „se arată a fi stăpîn al propriei vocaţii, însă nu prin refuzul programatic al capodoperei (cum pare să creadă şi cum încearcă să ne convingă), ci prin faptul că îşi verifică puterea de a rămîne egal cu sine, dînd mereu alt obiect acestei vocaţii".

Dar adevărul e dincolo de aceste teoretizări, oricînd discutabile, cu tot felul de suporturi lirice, pentru că oricît de mult s-ar încerca desfiinţarea noţiunii de generaţie, generaţia e singura convenţie socială care explică luptele literare. Chiar dacă scriitorii ce o compun nu sînt baricadaţi în dosul unor idei de şcoală sau de curent literar, fiecare generaţie, constituită fără voia lor şi indiferent de concepţiile lor, se revelează convenţional şi aproape postum şi determină o dinamică socială obiectivă a creaţiei.

Cartea lui Mircea Martin, elogiind pe poeţii generaţiei lui (el zice că numai generaţia de cărţi ale acestora), nu uită să le fixeze şi limitele. Astfel, la Grigore Hagiu, în *Sfera gînditoare*, substanţa filozofică se îneacă în dezvoltări parazitare, mişcarea ideilor rămîne vagă, atunci cînd nu e incoerentă; multe poezii ale Gabrielei Melinescu „obosesc nu numai prin incongruenţă, ci şi prin artificiu"; Adrian Păunescu are „prea multe versuri agresiv-insignifiante, proliferînd monstruos, fără lumină, fără privire, fără spasm interior". Singurul poet la care criticul nu exprimă obiecţii e Nichita Stănescu, cu a cărui comentare îşi începe suita de cronici. Explicînd poezia lui Nichita Stănescu ca o dramă a cuvintelor, Mircea Martin ajunge să-l definească pe poet „rezumîndu-i" poemele sau „traducîndu-i" imaginile: „În universul lui Nichita Stănescu sunetele caută guri care să le rostească, orbitele plutesc în întîmpinarea ochilor, lucrurile aşteaptă cuvintele ca să existe, cuvintele fug de lucruri ca să nu piară".

Unii poeţi de mîna întîi dintre contemporanii noştri se întreabă dacă acest concept modern şi monden de *necuvinte* sau *anticuvinte* este un cîştig al poeziei contemporane sau e numai un joc steril, o dizolvare sfidătoare a unei raţiuni de a fi poet? (Ion Caraion în „România literară", *Interviu*, în nr. 15/1970). În privinţa lui Marin Sorescu, cronica lui Mircea Martin face disocieri esenţiale, poate cele mai pertinente de pînă acum în legătură cu receptarea poeziei sale. Pentru logica impecabilă a argumentării disociative a criticului eşti tentat în permanenţă să fii convins, chiar dacă nu eşti întru totul de acord cu el; „Multe din poeziile sale sînt remarcabile prin regie şi nu prin mesaj ... *viziunea* nu covîrşeşte întotdeauna *spectacolul*". Concluzia sugerată de critic se pare a fi totuşi pripită, gîndindu-se la manierism ca fatalitate a creaţiei lui Marin Sorescu.

Cronicile adresate criticilor sînt toate nişte elogii în care se subliniază caracterul estetic creator al criticii contemporane, caracterul de comentariu literar şi nu de ştiinţă a literaturii, concept la care, fără s-o spună, nu aderă. E un punct de vedere comun aproape criticii de după Călinescu, la antipodul concepţiei mai clasice a universitarilor şi a istoricilor literari. Într-o posibilă discuţie viitoare s-ar ajunge la concilierea celor două concepţii numai aparent în dezacord.

Ceea ce lipseşte cărţii lui Mircea Martin, autor subtil şi talentat, dublat de un gust sigur, e un studiu de sinteză asupra acestei generaţii fie şi de opere, pe care vrea s-o prezinte.

Obiecţiile de principiu formulate de noi cu privire la conceptul de generaţie privesc numai organizarea cărţii lui Mircea Martin. Cronicile însă, cu fine disocieri şi mai ales cu atîtea comentarii intelectuale duse pînă la figuraţia ermetică, sînt adevărate fişe de temperatură ale cărţilor din sumar.

Emil Manu

MIHAIL PETROVEANU, *George Bacovia*

Înainte de a ajunge să se realizeze plenar, în recent apăruta monografie *George Bacovia*, vocația de exeget a lui Mihail Petroveanu trebuie amintit că s-a revelat treptat, în cîteva contribuții de tot interesul, de la placheta eseului analitic consacrat în 1961 poeziei lui Tudor Arghezi la volumul *Studii literare* din 1966, care vine să dezbată în capitole cuprinzătoare cazul unor poeți ca Adrian Maniu, Al. A. Philippide, Ion Vinea și B. Fundoianu. Nu încape îndoială că avem a face cu un critic deosebit de receptiv la fenomenul liric modern, în a cărui abordare denotă cu fiecare prilej un spirit disociativ dintre cele mai fine. Autorul știe să pună totdeauna problema dintr-un punct de vedere personal, fără a forța însă adevărul lucrurilor cu un subiectivism excesiv. Inteligența lui speculativă împinge departe demersul critic, cu o dialectică a argumentării, pe cît de strînsă, pe atît de sigură. Deși discipol al lui G. Călinescu, în aceeași măsură ca Ov. S. Crohmălniceanu sau Paul Georgescu bunăoară, Mihail Petroveanu lasă impresia, ca structură intelectuală, a fi un descendent din familia de spirite a lui Paul Zarifopol.

Ca monografist al lui G. Bacovia, eseistul este departe de a face o figură de diletant în materia genului. Pe deplin conștient de tot ceea ce trebue să implice o inițiativă exegetică de proporțiile unei monografii, îl vedem înțelegînd să aibă scrupulul unei documentări substanțiale, să recurgă deopotrivă la toate metodele de investigație, de la aceea psihanalitică la aceea sociologică, să dea o convergență semnificativă elementelor impresioniste ale viziunii sale, cu privire la autorul tratat, în întregul unei opere de reconstituire critică solid structurată arhitectonic. Monografia se deschide cu un capitol de relatare a vieții umile, tragic anodine, a nevrozatului Bacovia (*Un destin asumat*). Materialul informativ, tras pînă la epuizare din puținele referințe existente (cartea Agathei Grigorescu — Bacovia despre soțul ei, *Bacovia*, 1962; paginile legate de tinerețea poetului, din volumul lui I. M. Rașcu, *Amintiri și medalioane literare*, 1966; interviul luat lui Bacovia de I. Valerian în „Viața literară" din 1929 și de Vasile Netea din „Vremea" din 1943), este utilizat cu intuiția unui discernămînt lucid, într-o expunere punctată cu caracterizări sugestive pentru conturarea revelatoare a fizionomiei morale a omului. Iată un exemplu convingător în acest sens: „Bacovia va reedita întreaga viață escapadele, singur sau în tovărășie, periodic sau la intervale deosebite, deseori prelungite, niciodată prea depărtate de punctul de plecare: casa părintească, odaia ce îi servește de locuință personală, căminul conjugal. Nu dorul de necunoscut stă la baza năravului. Dezerțiunile, ca și zăbovirile de mai tîrziu în cîrciumi, exprimă teroarea de spațiul închis, de imperativul sedentarității și al coabitării cu figuri invariabile, dintre care cea mai greu de tolerat va fi a sa proprie. Fugitivul va fi acționat simultan și de impulsul opus, centripetal. Nevoia de ocrotire, de regăsire a adăpostului sigur, de dobîndire a unui punct stabil, îl va face să se înapoieze de fiecare dată acasă, din proprie inițiativă, cu concursul silit al partenerilor de pahar, al rudelor, al soției sau al binevoitorilor ocazionali. Eclipsele domiciliare nu au nimic rimbauldian. Dese, dar scurte, ele sînt mai curînd verlainiene, minus accesele de violență și remușcările spectaculare ale bietului Lélian la trezirea din transele alcoolice". Trecînd la o analiză aprofundată a poetului, în perspectiva operei date de el, Mihail Petroveanu începe prin a dezbate pe larg, într-un capitol în sine (*Bacovia și simbolismul*), contingențele lui Bacovia cu simbolismul francez și cu acel autohton, prilej de a ajunge la concluzia justificată că ne aflăm înaintea unui simbolist din filiera insolită a decadenților. „Regăsim în poezia bacoviană simptomele tipice ale liricii zise decadente: dezgustul față de viață, sau spleen-ul, mai amar decît tristețea, mai întunecat decît disperarea și mai pătrunzător decît plictisul, deoarece purcede din intuiția vidului tuturor lucrurilor, inclusiv a naturii și chiar a propriului eu, pe teritoriul căruia se refugiază zadarnic, în căutarea mîntuirii, sentimentul curgerii ireversibile, dar monotone, neutre, a timpului care, sfărîmînd orice elan și egalizînd clipele, este un timp al eșecului, spaima de neantul abolind nu numai aspirațiile înalte, ci și elementarele cristalizări ale vieții, inclusiv pasiunea și instinctul,

cultul senzațiilor, instrument fragil, dar singurul adecvat unei lumi aflate sub primatul instantaneului, al perisabilului și eterogenului". Plin de observații interesante este apoi capitolul consacrat disocierii relațiilor poeziei bacoviene cu eminescianismul (*Eminescu și Bacovia*). Rămîne totuși încă neelucidată enigma faptului că poetul, care a putut să debuteze cu versuri atît de originale, într-o vreme contaminată pînă la saturație de influența lui Eminescu, ajunge tîrziu de tot, cu versurile din cel de-al patrulea volum al său, *Comedii în fond*, să facă pe neașteptate o figură de epigon eminescian. Un capitol fundamental al exegezei lui Mihail Petroveanu îl constituie acela intitulat *Universul poetic bacovian*, care vine să inventarieze minuțios, în spirit călinescian, reprezentările obsesive din lirica monocordă a lui Bacovia. Autorul practică aici o critică descriptivă de nivel superior, în măsură a da o acoperire dintre cele mai edificatoare caracterizărilor în sine. Între comentariile sale fulgurante, reținem ca inedită definirea poeziei bacoviene ca o mimodramă. „Bacovia, alcătuit dintr-un minus și un plus de personalitate, dintr-o exacerbare în plan poetic a unui eu frustrat pe plan vital, își exercită „rolul" tragic cu o consecvență blînd-încăpățînată, și întreaga lui poezie apare sub acest raport ca o tragedie mută, ca o mimodramă a eului deficitar, complexat". După studiul elementelor tematice, urmează la rînd studiul elementelor formale, într-un capitol nu mai puțin laborios (*Ars combinatoria*). Cu acest prilej se acordă o atenție deosebită structurii de cerc închis a poeziei bacoviene, raporturilor cu muzica, cromatismului. Un scurt capitol, care nu își merita poate autonomia, este rezervat micilor proze, poematice și unul pseudoroman lăsat în suspensie (*Un jurnal al eșecurilor*). Discutabil pînă la un punct ni se pare capitolul de detectare a razei de influență a lui Bacovia în literatura română (*Bacovia, bacovianism , bacovieni*). Dacă, în cazul lui Demostene Botez, I. M. Raşcu sau Ilarie Voronca din etapa de debut (*Restriștilor*), autorul este îndreptățit a găsi ecouri bacoviene, nu același lucru se întîmplă însă și în cazul lui Adrian Maniu, Ion Vinea, Al. A. Philippide sau Emil Botta bunăoară, poeți cu totul străini în esența lor de așa-zisul bacovianism. Binevenit în sine, capitolul prezentării lui Bacovia în perspectiva modului cum s-a întîmplat să fie receptat de-a lungul timpului (*Bacovia în conștiința literară*) lasă, din păcate, de dorit, prin lipsa de pregnanță cu care se face selectarea și juxtapunerea diverselor puncte de vedere. Decupajul critic realizat de autor, cu un material de judecăți, oscilînd în general între două teze fundamental contradictorii : aceea a unui Bacovia poet de o sinceritate elementară (E. Lovinescu) și aceea a unui Bacovia poet eminamente artificial și manierist (G. Călinescu) nu apare deajuns de semnificativ articulat. Pe undeva, aici sau în altă parte, credem apoi că trebuia fixat locul contribuției lui Bacovia în procesul de evoluție a poeziei noastre moderne și formulată nu numai implicit o judecată de valoare. Mihail Petroveanu își sfîrșește monografia cu un capitol de interpretare personală (*Bacovia, astăzi*), în care ne oferă surpriza unei reconsiderări filozofice evoluat moderne, pline de îndrăzneală, a cazului deconcertant al poetului nostru, într-un context de referințe la tragismul de sens absurd al cîtorva mari scriitori existențialiști din literatura occidentală a ultimilor decenii. Luăm astfel cunoștință de un Bacovia înțeles în primul rînd într-o perspectivă beckettiană. Din cuprinsul paginilor de exegeză substanțial creatoare, cu care autorul izbutește să configureze o nouă imagine a poetului, desprindem spre exemplificare una din numeroasele sugestii date cu o remarcabilă intuiție asociativă : „Cu Bacovia, ca și cu Beckett sau Kafka, ne menținem în limitele lumii cunoscute, cotidiene. Caracterul nou, straniu, provine din supralicitarea realului, din dilatarea pînă la gradul de halucinație tocmai a trăsăturilor proprii zonei celei mai familiare, mai banale, mai triviale chiar, dacă ne gîndim la Beckett. Procedeul comun este reducția universului la mecanismele lui elementare și reproducerea lor la infinit. Eroii lui Kafka și Beckett, eroul liric al lui Bacovia refac aceleași mișcări, același drum, rostesc aceleași replici". Privită în întregul ei, monografia lui Mihail Petroveanu, prima pe care o avem despre G. Bacovia, rămîne o contribuție esențială, deosebit de serioasă sub toate raporturile.

Dinu Pillat

VIRGIL BRĂDĂȚEANU, *Comedia în dramaturgia românească*, Ed. Minerva, 1970

Cîțiva ani în urmă apărea *Drama istorică* de Virgil Brădățeanu ; urmează acum un studiu asupra celeilalte specii dramatice de mare amploare în literatura română — comedia. Profilul lucrărilor este comun : se vor, ambele, niște sinteze ; și dacă *Drama istorică* se ocupa numai de o perioadă, perioada clasică, a speciei, *Comedia în dramaturgia românească* tinde a urmări întregul ei drum istoric : de la *Temeiurile străvechi* — nucleele comice din folclorul obiceiurilor și jocul păpușilor — pînă în zilele noastre. Decurgînd de aici, înainte de orice, lucrarea de față (ca și cea despre dramă are meritul întîietății : este, indiferent de cum este, primul panoramic complet al comediei românești. Dar e, din păcate, departe de a corespunde nivelului și cerințelor actuale elementare ale cercetării literare. Căci asemenea gen de lucrare, panoramă de ansamblu asupra reliefului unei specii în literatura noastră, se cere a fi o sinteză istoric valorică a acelei specii. Din succesiunea capitolelor trebuie să se desprindă, cu specificul lor, cu valoarea lor relativă — istorică — și absolută — pe ansamblul literaturii noastre și universale — fiecare perioadă din evoluția genului și fiecare dintre autorii și operele discutate. Lectura cărții lui Virgil Brădățeanu lasă însă impresia de vag și, adesea, de falsitate : relieful speciei se reconstituie ca privit de departe, de deasupra, într-o machetă de carton, posibil fiind a se indica foarte aproximativ diferențele de nivel ale elementelor — lucrările comice aduse în discuție — și, prea puțin, structura lor geologică, dar nu și profilul, forma exactă, „geografia" fiecăreia.

Trei ni se par viciile generale și principale ale studiului lui Virgil Brădățeanu :

I. Citarea largă abundentă a opiniilor critice despre un subiect sau altul.

II. Suspendarea unor probleme de cert interes pentru subiectul tratat.

III. Interpretarea eronată, obsedant sociologică.

I

Importanța contribuțiilor exprimate în cercetările anterioare asupra unui anume subiect este un postulat. Este de datoria oricui a parcurge și a avea în vedere cît mai mult (întregul perfect e greu de atins !) din opiniile și concluziile puse anterior în circulație asupra subiectului său de studiu. În cazul asumării paternității unei lucrări e însă un postulat și necesitatea selectării și sintetizării acestor informații. Retranscrierea și ordonarea citatelor e prea puțin lucru pentru monografia istorică a unei specii literare. E regretabil că pagini întregi din *Comedia în dramaturgia românească* sînt simple compilații, citate adunate laolaltă, uneori chiar fără coerență în ordinea logică a expunerii.

II

În *Comedia în dramaturgia românească*, probleme de cert interes, dintre cele majore chiar, fie sînt lăsate nerezolvate, fie nici măcar aduse în discuție. Unele răsar normal și spontan din prezentarea unor opere sau a unor perioade ; dar rămîn fără ecou, deși dezbaterea lor ar fi contribuit substanțial la însăși prezentarea istoricului comediei noastre, a tradiției ei și a inovațiilor apărute într-un moment sau altul, a elementelor ei specifice și a acelora individuale ale fiecărui creator. Peste altele se trece neatent, fără a fi nici chiar formulate, anunțate. Semnalăm două numai.

Plină de resurse poate fi pentru perioada de început a comediei românești — perioadă de localizări, imitații, prelucrare pe modele și tipuri universale — o strînsă urmărire comparativă între produsul românesc și modelul lui. Interesantă poate fi asemenea analiză pentru Alecsandri.

Insistînd asupra aspectului imitație, Drouhet și-a dobîndit mulți dușmani; și totuși, pînă azi, operația de a releva mai pregnant, din comparația cu modelul universal, originalitatea și specificul românesc al tipurilor și situațiilor nu s-a făcut sistematic de nimeni. Virgil Brădățeanu anunță problema, dar o expediază într-un alineat (circa o jumătate de pagină: p. 106—107), cu un citat din G. Călinescu, în ceea ce privește mijloacele dramatice, la care adaugă referiri despre «extraordinara actualitate a comediilor și personajelor" lui Alecsandri. N-ar fi aici o excelentă cale, pe de o parte, pentru a da contururi originalității dramaturgului discutat și, pe de alta, pentru a defini o trăsătură specifică a comediei românești însăși? Cîte resurse în acest sens rămîn neexploatate, iată un singur exemplu — ciclul Chiriței, mișunînd de tipuri, situații și procedee tehnice universale ale comediei: arivistul (aici feminizat), fata de măritat — urîțică, greoaie, prostuță, ascultînd de „maman", devenită „neneacă"—, odrasla cea mică răzgîiată și netoată, farsorii, perechea îndrăgostiților simpatici și exemplari ce învinge toate greutățile spre fericirea finală; declarația de amor către femeia atinsă de isteria erotică a vîrstei înaintate; travestiul, qui pro quo-ul, simularea nebuniei etc. Și cum capătă toate originalitate și savoare mai ales prin culoarea locală a lumii la interferență de vremi, civilizații și influențe, pe care Alecsandri o aplică cu spirit de observație, dar și remarcabil simț al comicului?! Și, pornind de la această repictare interpretativă, în condițiile românești, a tipurilor comice universale, nu este ea, în evoluție, o trăsătură caracteristică genului la noi? Și nu era acest lucru important și demn a fi adus în discuție?

Începînd cu secolul al XX-lea, Virgil Brădățeanu înregistrează în comedia românească un peisaj complex, evadînd de la tradiție. Dincolo de înregistrare, ar fi fost — credem — necesar a se încerca o pătrundere în esența procesului de diversificare, ca și în a formelor acestuia. De mare interes este aici tentația „comediei tragice" (Zamfirescu, Sorbu) și însăși structura ei contrastantă, încheiată din antinomii, atît în privința caracterelor, cît și a acțiunii. De asemeni — tentația comediei lirice.

III

În interpretare, preferințele autorului merg spre evidențierea „valorilor de conținut" politic-sociale. Din nou, aici se confundă și se aplică eronat o cerință a istoriei literare științifice: aceea de a nu exclude sau neglija factorul social-politic din analiza operei de artă. Fiindcă, cerință la fel de importantă este și a aprecia just rolul elementului social-politic: el trebuie socotit un factor extern, obiectiv, determinant, nu trebuie adus în interiorul nemijlocit al operei, subiectivat, ridicat la rangul de prim criteriu valoric în aprecierea operei de artă; trebuie considerat condiție, nu scop, mediu ambiant, nu etalon de calitate. Comedia română și-a dobîndit trăsăturile specifice prin determinarea istorică a mediului în care s-a dezvoltat: la 1848, în contextul unei literaturi militante, ca și drama istorică, ea a fost învestită cu pronunțate valori funcționale extraestetice, politic-sociale; interesant era atunci în primul rînd mesajul și apoi abia valoarea în sine a formei în care era prezentat. Într-un loc, Virgil Brădățeanu vorbește de *tradițiile* „comediei cu netă semnificație politică" în literatura română, față de care se întîlnește, în contextul primei jumătăți a secolului al XX-lea, un complex de tendințe diversificatoare. Afirmație fugară însă, de loc luată în seamă pe tot cuprinsul cărții. Nicăieri caracterul militant satiric-social nu este arătat explicit ca o trăsătură concret-istorică determinată, ci, într-o implicită prezentare a condițiilor epocii '48-ului, este ridicat la rangul de criteriu valoric. Încă din *Argumentum*-ul de debut al volumului confuzia era evidentă. Satira se suprapunea comediei. Or, știut lucru este că domeniile lor se interferează, dar nu coincid complet. Satira presupune cu necesitate o anume tendință critică, pe cînd, pe lîngă largul domeniu al comediei de moravuri și de caracter, în care comicul se suprapunea satiricului, există — referim numai la conceptele clasice — și comedia de situații, bazată pe o anume gratuitate a comicului, dorind a

amuza, nu a critica; şi există, dincolo de interferenţele mijloacelor celor trei genuri, comedie de situaţii şi în literatura română. Şi mai există comedia lirică etc. Desigur, şi într-acestea pot apărea aluzii critice, fie general umane, fie de critică socială; la fel, în comedia de caracter, implicaţii sociale nu lipsesc. E însă necesar a se recunoaşte în asemenea cazuri deosebirea între ideea dramatică („mesajul") a piesei, problemele adiacente ivite şi dezbătute pe parcurs şi simplele aluzii presărate în desfăşurarea dramatică. Vom alege cîteva exemple, deşi această dublă confuzie (între obiectivitatea şi subiectivitatea factorului social-politic şi în ceea ce priveşte ponderea pe care factorul acesta, *în concepţia autorului unei opere*, îl are în opera respectivă) este general caracteristică lucrării lui Virgil Brădăţeanu.

În *Piatra din casă* (scrisă de Alecsandri în Italia pentru a amuza pe Elena Negri), mai puţin comedie satirică în intenţie şi, oricum, nu socială, ci uman-psihologică, problema robiei e o idee adiacentă, apărută în cursul evoluţiei acţiunii comice, şi nu poate fi pusă pe acelaşi plan cu punctul de plecare al comediei: ideea părinţilor despre fete — „pietre din casă".

În cînticelele comice ţelul lui Alecsandri a fost de a fixa galeria pitoreştilor tipuri contemporane, trecătoare ca vremea lor, şi, acolo unde se ivea prin aceasta ocazia, a lăsa să se dezvolte, în aluzii, ghimpele satiric; critica social-politică în cînticele (excepţii: *Clevetici* şi *Napoilă*) e ocazională (în sens strict etimologic) şi aluzivă.

Nefundamentată, abuzivă şi eronată este interpretarea pe care Virgil Brădăţeanu o dă comediei lui Delavrancea, *Hagi Tudose*. Autorul afirmă superioritatea lucrării dramatice asupra nuvelei, „lucrare interesantă poate numai prin valorile de analiză psihologică", fiindcă aceea „cuprinde şi alte planuri, care-i conferă caracter social" (p. 221). Realitatea este că — aşa cum s-a observat din vremea lui Delavrancea încă — nuvela este superioară comediei, şi aceasta dintr-alt punct de vedere decît acela al „valorilor de conţinut". Delavrancea nu este de loc un dramaturg şi prea puţin un scriitor epic; este, în întreaga-i operă, un descriptiv liric. Nuvela *Hagi Tudose*, ca toată nuvelistica sa, de altfel, trăieşte nu prin epic, prin naraţiune, ci prin descripţie. Însăşi acţiunea nuvelei, faptele petrecute, sînt „descrise". În teatru a reuşit Delavrancea cînd s-a menţinut în coordonata sa creatoare specifică, exploatînd-o: a dat lirism scenic — poema dramatică *Apus de soare*, — dar de excelentă calitate. În *Hagi Tudose* — nuvela transformată în comedie — a încercat să lucreze cu procedeele genului dramatic. A introdus personaje şi acţiuni: acţiuni, care aici nu mai sînt pretexte descriptiv lirice ca în *Apus de soare*, ci vor să intereseze ele însele; personaje, care nici ele nu mai sînt unul — centru de interes şi celelalte — pretexte pentru descrierea, pentru valorificarea aceluia, ca în *Apus de soare* şi în nuvela *Hagi Tudose*, ci îşi doreşte fiecare individualitatea. N-a reuşit! Delavrancea nu se poate conforma decît cu un vizibil caracter artificios, dorit şi silit, procedeelor specifice dramaticului şi nu se poate sustrage tentaţiei descriptivului şi lirismului: voită în respectul legilor genului, comedia lui Delavrancea suferă transplantul unor scene extrase din corpul nuvelei, descriptive fie în chiar esenţa lor, fie numai în concepţia autorului — visul hagiului şi impresia fantastică a alimentării cu aur, povestirea călătoriei etc.; însăşi conversaţia ctitorului cu epitropii (adusă la condiţia ei reală: dialog prezentat obiectiv) nu mai are savoarea pe care prezentarea descriptivă din nuvelă i-o conferea. Supralicitarea factorului social duce la negarea unor evidenţe. Hagi Tudose este astfel socotit un personaj reprezentativ, tipic, pentru realitatea socială a vremii. Contravenţie flagrantă a adevărului! Tudose nu strînge „pentru că banul guvernează lumea sa", pentru că „aşa este legea lumii lui"; legii lumii guvernate de ban se conformează Matache Profirel, care — dincolo de generozitatea sa, eventual idilică sau egoistă — este un om practic: strînge, dar acceptă circulaţia şi valorificarea capitalului în evidentul său cîştig; şi el e un om bogat, dar un bogat care profită de pe urma bogăţiei sale. Citatul însuşi pe care Virgil Brădăţeanu îl dă pentru a susţine demonstrarea lui Hagi Tudose ca produs social pledează contrariul: drept e că hagiul spune „De cînd eram de-o şchioapă pricepusem lumea!", dar care este sensul acestor cuvinte cînd sînt urmate de: „Banii — cînd e zăduf — ţi-aduc răcoreală ... Cînd e frig, îţi ţin de cald

... Şi e destul să te gîndeşti ce poţi face cu banii ca să guşti bucuria lucrurilor pe care nu le-ai cumpărat ... Ai simţit bucurie? De ce să mai cumperi? ..." Nu, acestea nu sînt vorbele unui normal tip social, ci ale unui dezaxat, ale unui dominat. Hagi Tudose, violent zguduit de suferinţa după un galben dat pe ciorba de pui, este dincolo de realitatea socială, un caracter literar, un simbol uman exprimat estetic printr-o caricatură tragică, prin reducţia personajului la un viciu unic, dezvoltat în consecinţele lui ultime.

Accent preferenţial pe critica socială se pune şi în capitolul referitor la comedia română a secolului al XX-lea, epocă în care peisajul devine divers, aspectele abordării speciei se multiplică şi raportarea la tradiţia comediei satirice poate rămîne criteriu istoric în perspectiva dezvoltării comediei la noi, dar nu criteriu valoric. *Plicul* lui Liviu Rebreanu, elogiată de Virgil Brădăţeanu pentru respectul tradiţiei satirice social-politice, nu este totuşi, din punct de vedere literar vorbind, operă de valoare. Comparaţia cu Caragiale o sugerează însuşi exegetul; şi nu remarcă, în acest raport, că *Plicul* este mai degrabă o imitaţie fără mare consistenţă, atît sub aspectul realităţii tipologice, cît şi al comicului. Rebreanu rămîne om serios şi obiectiv, ceea ce nu corespunde comediei; Caragiale se amuza de personajele sale, era primul degustător al comicului lor şi prin aceasta le punea în valoare. Rebreanu, dimpotrivă, le prezintă distant, obiectiv, fără verva comică necesară, colorînd cu ceva lirism prin cuplul Victoriţa-Galan (şi asta e logica „inutilei şi falsei extracţiuni" sociale modeste a Victoriţei Arzăreanu). Valabile sînt lucrurile şi pentru cealaltă comedie a lui Rebreanu, *Apostolii*.

De ce nici măcar în prezentarea unuia şi aceluiaşi autor nu s-a respectat constant cronologia? La unii dintre cei mai interesanţi scriitori (Caragiale, Bengescu, Rebreanu) se porneşte arbitrar, nu de la lucrarea lor de debut, ci de la opera cea mai valoroasă. S-ar fi putut urmări altfel evoluţia genului, a procedeelor dramatice şi a însuşi „valorilor de conţinut" în cadrul creaţiei aceluiaşi scriitor; şi chiar s-ar fi slujit mai bine evidenţierea evoluţiei generale a speciei. Introvertirea întunecă, dimpotrivă, urmărirea clară a firului evolutiv.

Să menţionăm — lucru remarcat înaintea noastră — un punct de interes al lucrării: cele cîteva texte comice inedite pe care Virgil Brădăţeanu, primul, le aduce la cunoştinţa istoriei literare.

Încheiem cu regret: o lucrare necesară istoriei literaturii române, care e însă departe de a corespunde cerinţelor ei fundamentale.

Despina Tomescu

A. S. BUŞMIN, *Probleme metodologice ale cercetărilor ştiinţifice-literare*[1]

Lucrarea cunoscutului cercetător sovietic A. S. Buşmin, membru corespondent al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S. şi şeful sectorului de teoria literaturii la Institutul de literatură rusă „Casa Puşkin" din Leningrad, e o încercare de prezentare mai sistematică a unor probleme de orientare şi metodă în cercetarea literară. În introducere autorul îşi declară intenţia de a se situa ferm pe poziţii ideologice marxist-leniniste, dar precizează că nu se va ocupa decît în treacăt de aspectele filozofice (мировоззренческие) ale cercetării literare, ci se va concentra asupra unor probleme particulare, aplicative, întrucît „fiecare ştiinţă în parte este chemată nu doar să acumuleze cunoştinţe, dar şi să dezvolte mijloacele adecvate unei continui îmbogăţiri a cunoştinţelor, cu alte cuvinte, să funcţioneze şi ca o logică aplicată în sfera sa de cunoaştere, (p. 3). Pe A. S. Buşmin deci ştiinţa literaturii (литературоведение) îl interesează în,

[1] A. S. Buşmin, *Методологические вопросы литературоведческих исследований*, Leningrad, 1969, p. 226.

primul rînd ca știință și numai ca știință. Într-unul din capitole, propoziția aceasta e afirmată chiar polemic, autorul declarîndu-se categoric împotriva tendințelor de beletrestizare a lucrărilor științifice despre literatură. Fără a contesta dreptul cutărui autor de a propune cititorilor lucrări romanțate despre literatură, A. S. Bușmin apără totuși ideea că cercetarea literară nu poate fi considerată artă, ci trebuie să se constituie într-o știință și să-și elaboreze în consecință un sistem propriu de principii, metode, legi, procedee etc.[2]. De altfel, dorința de a aduce o contribuție în acest sens e proclamată ca principala rațiune de a fi a lucrării. A. S. Bușmin consideră că, pentru a-și asigura rigoarea atinsă de alte științe, cea a literaturii trebuie să tindă spre „ridicarea întregii culturi a muncii științifice, înnoirea și îmbogățirea metodologiei și metodicii științifico-literare, perfecționarea aparatului logic în conformitate cu imperativele științei contemporane" (p. 4). Acest obiectiv dictează și planul lucrării.

În primul capitol, dedicat delimitării problemelor metodologice ale științei literare, după ce subliniază actualitatea lor, autorul se oprește asupra relațiilor dintre metodologia științei literare și metodologia științifică în general, relevînd cîteva disocieri interesante. Apoi, după tratarea mai sumară a relațiilor dintre metodologia științei literare, pe de o parte, și teoria literaturii și metodica cercetării, pe de alta, un spațiu mai mare e rezervat unor probleme cu caracter istoric, atitudinii față de unele școli din trecut etc. Și, deși ca punct de plecare A. S. Bușmin susține că știința literară marxist-leninistă n-are de ce să ignore „metodele speciale ale unor școli vechi, sugerate de caracterul special al obiectului studiat", ci doar să „reconsidere locul și importanța lor" în perspectiva unui alt sistem de coordonări și subordonări (p. 23), ceva mai departe, în legătură cu școala formală rusă, despre care se știe că a atins apogeul dezvoltării în epoca sovietică (anii 20), se spune că a fost în ansamblu „vicioasă" și că s-a opus „principiilor esteticii materialiste" (p. 30—31). Ceea ce însă abia se cere a fi demonstrat.

În capitolul al II-lea, dedicat în mod special cercetării literare ca știință, după pledoaria în favoarea poziției deja amintite de combatere a tendințelor de beletristizare, se insistă asupra însemnătății actuale a cercetărilor literare și mai ales asupra locului lor specific în familia științelor umanistice. Bizuindu-se pe experiența multilaterală a cercetătorilor sovietici, autorul pune în relief o seamă de argumente noi și interesante împotriva sociologismului vulgar, cît și împotriva estetismului.

În problema contactului cu alte științe și a posibilelor înrîuriri și contaminări, A. S. Bușmin acordă, firesc, mai multă importanță, pe de o parte, relațiilor cu filozofia, iar pe de alta cu științele exacte. În legătură cu primul aspect, autorul formulează una dintre convingerile sale directoare, la care va reveni nu o singură dată, susținînd că „tocmai o adîncă corespondență istorică și gnoseologică între realismul artistic și materialismul filozofic, între estetica realistă și concepția materialistă asupra lumii, îndreptățește aplicarea teoriei leniniste a reflectării atît în filozofie, cît și în artă" (p. 60).

Se pare că fidelitatea față de acest principiu determină și latura rezistentă, dar și aspectele vulnerabile ale lucrării. Latura tare rezidă în coerență, consecvență, principialitate. Cea slabă, într-o anumită unilateralitate axiomatică. Căci „corespondența" amintită se deduce din teoria leninistă a reflectării, pentru ca apoi ea să-i fie „aplicată". Nemaivorbind de faptul că tocmai în spiritul disocierilor leniniste filozofia și arta nu pot fi explicate prin analogie, întrucît aparțin unor serii diferite.

Cît privește relațiile cu științele exacte, A. S. Bușmin discută în special perspectivele structuralismului, recunoscîndu-i locul în ansamblul cercetărilor, dar contestînd veleitățile absolutiste ale unor structuraliști de a fundamenta o metodă unică și universală (p. 82—83).

---

[2] „Beletristica științifico-literară ne așează pe noi, cercetătorii literari, într-o situație confuză, ca între două scaune, în situația unei duble nerecunoașteri. Noi ne îndepărtăm de știință. dar nici nu putem cîștiga întrecerea cu literatura artistică în deplinul înțeles al cuvîntului" (p. 39).

În general, pentru modul de abordare și analiză a problemelor de către A. S. Bușmin e caracteristic efortul de echilibrare, de cîntărire judicioasă a argumentelor pro și contra, în vederea elaborării unei soluții cît mai acceptabile. În acest context e notabil cum se argumentează necesitatea promovării unor cercetări în care aspectele istorice și cele teoretice să nu fie disociate, ci să se susțină reciproc (p. 92 și urm.). De asemenea se argumentează convingător, cu numeroase puncte de vedere noi, pentru utilitatea studiului analitic al operelor literare. Analiza literară, evident, nu poate substitui opera, dar poate contribui la o mai adecvată receptare a ei. Și dacă nu ne pare întru totul plauzibil ca o imagine artistică să poată fi „tradusă" în limba noțiunilor logice (p. 108), subscriem concluziei potrivit căreia „forma științifică nu urmărește înlocuirea imaginilor cu echivalente logice, ci reprezentarea lor într-un alt sistem de dimensiuni" (p. 109).

Firesc, ca un istoric al literaturii în primul rînd (A. S. Bușmin e autor al unor studii remarcabile despre Saltîkov - Scedrin și despre alți scriitori ruși), autorul acordă cel mai mult spațiu problemelor de metodologie ale cercetărilor de istorie literară, pledînd într-un mod deosebit de convingător în capitolul *Despre prinicipiul istorismului științific* împotriva diferitelor formule aprioristice în interpretarea operelor literare. În mod special merită a fi consemnate exemplele prin care se demonstrează prejudiciile aduse cercetării prin folosirea abuzivă, nediferențiată, a noțiunii „caracterul popular".

De același patos antidogmatic e pătruns capitolul care tratează despre tradiție și inovație[3]. Și, dacă, în special în problema unor criterii de mînuit în compararea autorilor și a operelor lor, precum și de identificare de filiații și influențe, A. S. Bușmin avansează niște ipoteze foarte îndrăznețe, contestînd fără drept de apel atîtea apropieri forțate, în ceea ce privește relațiile dintre curentele și tendințele literare tot dînsul nu depășește cadrul unei tradiții încetățenite. Ceea ce se vădește și în ultimul capitol, dedicat „aspectelor metodologice ale unor probleme ale teoriei realismului socialist". Luînd atitudine față de diferitele puncte de vedere afirmate în ultima vreme în legătură cu această chestiune în U.R.S.S. și în alte țări socialiste, pronunțîndu-se categoric împotriva oricărui normativism dogmatic, A. S. Bușmin socotește totuși că „în artă ideologia socialistă se poate manifesta plenar și nealterat doar într-o formă ce-i este adecvată, și anume — forma realistă". Tot ce se deduce de aici — și în legătură cu locul romantismului în literatura socialistă sau relația dintre realismul socialist și modernism, și în problema recurgerii la formele convenționale în reflectarea realității, precum și pe marginea unor altor aspecte, oarecum subordonate —, totul e foarte logic construit, dacă se admite ca fiind în afară discuției postulatul citat. Acesta însă e formulat axiomatic, din care cauză e suficient ca el să fie pus la îndoială pentru ca întreaga construcție să se prăbușească.

Cartea lui A. S. Bușmin, prin bogăția problemelor cuprinse în ea, prin varietatea impresionantă a exemplificărilor, prin conștiinciozitatea raportărilor la punctele de vedere controversate, reprezintă, după părerea noastră, o contribuție de seamă la dezbaterea problemelor literaturii și științei literare în epoca socialistă a istoriei. Relația dintre literatură și societate e azi una dintre problemele centrale. Nu încape îndoială că această relație are coordonate specifice în țările socialiste. Și e firesc ca despre această specificitate să discute în primul rînd istoricii, teoreticienii și criticii literari din țările socialiste. Pentru oricine vrea să aducă o contribuție în acest sens, consultarea cărții lui A. S. Bușmin e indispensabilă.

Mihai Novicov

---

[3] În rusește titlul e mai lung, dar e aproape intraductibil: *Преемственность и развитие литературы как проблема исследования* (Continuitatea și dezvoltarea literaturii ca o problemă a cercetării).

RUMÄNISCHE VOLKSMÄRCHEN. Herausgegeben von Felix Karlinger und Ovidiu Bîrlea, Eugen Diederichs Verlag, [Düsseldorf—Köln], 1969, (309 p.)

O examinare, fie şi grăbită, a instructivelor *Indices Translationum* publicate de UNESCO în ultimul deceniu arată limpede că folclorul narativ (basmul, în speţă) ocupă constant un loc înalt în activitatea recentă de traduceri în întreaga lume. Avem, de asemenea, temeiuri să credem că şi pentru epoca anterioară (în mare vorbind, prima jumătate a secolului nostru), deşi statistici generale nu există, rangul cantitativ al literaturii populare în masa generală a traducerilor va fi fost mai mult sau mai puţin acelaşi.

Or, tot amintitele surse ne indică în acelaşi timp că spaţiul ocupat de basmul românesc în activitatea internaţională de traduceri este — comparativ — modest.

Urmările sînt, pe de o parte, dezavantajarea prezenţei culturale româneşti în străinătate, pe de altă parte, informarea cu totul fragmentară a mediului internaţional de specialitate (căruia, de regulă, originalele româneşti îi sînt, vai, inaccesibile) de unde absenţa sau, în cel mai bun caz, citarea precară şi inconcludentă a folclorului narativ românesc în marile sinteze critice întreprinse peste hotare în ultimele decenii[1].

Toate acestea duc, natural, la instituirea unei imagini deformate, deci *false*, a inventarului, geografiei şi diversităţii stilistice nu numai a basmului românesc, dar şi a basmului european în genere.

Nu ne scapă din vedere eforturile, cu rezultate nu o dată remarcabile, depuse de oficiile noastre editoriale în cei 25 de ani de la Eliberare în vederea traducerii, în ţară, de folclor narativ şi de literatură de autori a căror aderenţă la folclor merge pînă la identitate. Reuşita traducerilor în franceză şi germană, din Creangă bunăoară, este notorie.

Totuşi producţia internă de traduceri rămîne — inevitabil — restrînsă. Pe de altă parte, din raţiuni tehnice prea evidente pentru a mai pretinde lămuriri, eficacitatea socială a *traducerilor publicate şi difuzate în respectivele ţări de edituri din străinătate* este net mai mare.

Din toate motivele, aşadar, atare gen de iniţiative se cuvin stimulate şi salutate.

Toate aceste consideraţii preliminare au menirea de a situa mai exact importanţa recentei antologii de basme populare îngrijite de Felix Karlinger, profesor de romanistică la Universitatea din Salzburg, bun cunoscător al limbii şi literaturii române, şi de Ovidiu Bîrlea, care la elaborarea ediţiei a participat în calitate de şef de sector la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti. Acest volum de „bucăţi alese" (apărut în cunoscuta şi preţuita colecţie *Die Märchen der Weltliteratur*, întemeiată de Friedrich von der Leyen, condusă în prezent de Kurt Schier şi Felix Karlinger şi căreia editura Diedrich îi asigură de jumătate de secol continuitatea) consacră un moment marcant în istoria publicării de traduceri germane de basme româneşti, istorie notabilă atît prin aceea că primele ei etape (Schott, Obert etc.) au coincis — precum se ştie — cu iniţierea culegerii şi publicării masive de proză folclorică românească, cît şi prin faptul că traducerile germane s-au putut constitui — mai cu seamă pentru specialişti — în mijlocitor al cunoaşterii naraţiunilor populare româneşti şi în afara spaţiului de limbă german*.

---

[1] În marea monografie consacrată basmului popular mondial de Stith Thompson, *The Folktale*, New York, 1946 (ed. a II-a, 1951), în amplul studiu al lui Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, Berna, 1947, (ed. a II-a, Berna—München, 1960), chiar şi în marele catalog internaţional Aarne-Thompson, *The Types of the Folktale* (ed. a II-a), Helsinki, 1964 (*FFC* nr. 184), imaginea sub care apare folclorul românesc este deconcertantă.

* Etapele principale ale traducerii şi publicării, în domeniul german, de basme româneşti sînt — reamintim — : Arthur und Albert Schott, *Walachische Märchen*, Stuttgart—Tübingen, 1845; traducerile lui Franz Obert publicate între 1856—1858 în „Das Ausland", suplimentul lui „Augsburger Allgemeine Zeitung"; Richard Kunisch, *Walachische Märchen*, în vol. *Bukarest und Stambul*, Berlin, 1861; Mite Kremnitz, *Rumänische Märchen*, Leipzig, 1881; Ion Creangă (traducere şi prezentare, G. Weigand), *Harap Alb*, Leipzig, 1910; Otto Hauser, *Rumänische*

Antologia este alcătuită din 27 de piese selecționate de autori după un criteriu interesant. Astfel, evitînd soluțiile curente, autorii renunță la ilustrarea tuturor tipurilor „celor mai reprezentative" sau a tuturor zonelor etnografice, în favoarea construirii, prin specimene bine alese, a unei imagini — cît mai conforme realității — a istoriei basmului românesc și, totodată, a istoriei culegerii și publicării lui. Aceasta în principiu. Pentru că *practic*, evident, colecția ilustrează mai degrabă, în mare, istoria *culegerilor* și este structurată pe confruntarea a două etape fundamentale în existența basmului românesc ca *dat folcloristic* — cu alte cuvinte, ca material în mod inevitabil (indiferent de modul culegerii !) *elaborat*, cu mai mică sau mai mare obiectivitate, de culegător.

Sînt reproduse, așadar, în traducere, pe de o parte, 16 piese luate din surse mai vechi, anterioare lui 1950, comportînd texte redactate de culegători *ulterior* ascultării originalelor orale. Pe această direcție, antologia Karlinger-Bîrlea continuă de fapt, cu discernămînt, lunga tradiție, de mai bine de un veac, a traducerilor germane de basme românești și, în imediat, experiența remarcabilei culegeri critice publicate de prof. Alexandru Dima — culegere elogios apreciată în *Postfața* cărții (p. 288) —, care cu ale sale 44 de piese rămîne și azi cea mai cuprinzătoare selecție de narațiuni populare românești în tălmăcire germană.

Pe de altă parte, se introduc — act revoluționar — 11 traduceri de texte culese în condiții de înaltă fidelitate, pe bandă de magnetofon, *elaborate* de culegător în reproduceri scriptice efectuate cu scrupul filologic, însoțite, fie și parțial, de date conexe textului literar, reclamate de metoda complexă de culegere (informații privind informatorul ca individ social, repertoriul acestuia, împrejurările înseși ale culegerii etc.). Din cele 11 piese, nouă au fost preluate din *Antologia prozei populare epice* (București, 1966) alcătuită de Ovidiu Bîrlea, iar două sînt *inedite*, culese de prof. Karlinger. Pe această linie, antologia dezvoltă, implicit, o inițiativă inaugurată deja în 1958 de publicarea de către cercetătorul Corneliu Bărbulescu, în cadrul unei antologii generale a basmului popular european, a traducerii germane a două basme (în culegere proprie) din fonoteca Institutului de etnografie și folclor[2].

Textele sînt dispuse în ordinea cronologică a culegerii (publicării), sugerînd evoluția istorică a preocupării pentru basmul românesc.

Deschide culegerea basmul — manuscris anonim — identificat la Biblioteca Academiei și publicat în *RITL* (XVII, 1968, p. 109—118) de prof. Ion Constantin Chițimia (*Istoria unui voinic înțălept și învățat întrebîndu-se din ponturi cu o fată a unui împărat*). Atît notele cît și postfața subliniază valoarea descoperirii prof. Chițimia, care pune în circulație un text de interes istoric ieșit din comun, fiind vorba de un basm consemnat în 1797 — deci cu 15 ani înainte de apariția primului volum din *KHM* — și care, prin prospețimea stilului, prin aderența multiplă la tradiția orală, compensează probabila origine cărturărească a temei (de tip *Turandot*), prefigurînd totodată spontan, cu un avans de multe decenii, preocuparea general-europeană pentru *autentic*, ca reacție la practica prelucrărilor „emoliente" impusă pretutindeni de prestigiul fraților Grimm.

Volksmärchen, Weimar, 1918; Anita Dima Pavelesco, *Rumänische Volksmärchen*, Wien — Leipzig—London, 1928; Alexandru Dima, *Rumänische Märchen*, Leipzig, 1944; C.-V. Gheorghiu, *Rumäniashe Märchen*, Heidelberg, 1948; Ion Creangă (traducere Harald Krasser), *Prinz Stutensohn*, Berlin, 1954, traducere reeditată, cu modificări, în 1956 (Berlin) și 1965 (Leipzig). Am mai putea intercala, eventual, deși nu a apărut la drept vorbind „în străinătate" și Pauline Schullerus, *Rumänische Volksmärchen aus dem mittleren Harbachtal*, Hermannstadt, 1907.

Majoritatea celorlalte tradiții narative naționale europene (franceză, rusă, anglo-saxonă, maghiară, scandinavă, italiană etc.) sînt substanțial mai bine și mai „ritmic" reprezentate în traduceri germane.

[2] Cf. *Von Prinzen, Trollen und Herrn Fro, Märchen der europäischen Völker*, Rheine in Westfalen, 1958, p. 183—215.

Urmează, în ordine, texte preluate din Schott (1845)[3], Ispirescu (1872)[4], Creangă (1875)[5], Slavici (1881)[6], Pop-Reteganul (1895)[7], Marian (1904)[8], Pauline Schullerus (1907)[9], O. Bîrlea (culegeri din 1953—1961)[10], Karlinger și Mykytiuk (1964)[11] și ineditele Karlinger (culegeri din 1968)[12], însoțite, toate, de note cuprinzînd observații istorice, istoric-comparative, filologice, eventual estetice.

Negreșit, asupra inventarului antologiei s-ar putea discuta. Cum, totdeauna, se poate discuta și obiecta cumva asupra inventarului oricărei lucrări de acest fel. În ansamblu însă, alegerea materialului — precum s-a putut vedea, numai *dacoromân* — a fost judicioasă.

Calitatea literară pregnantă a majorității pieselor reținute se impune cititorului (evident, și grație reușitei traducerilor : 13 remarcabile traduceri inedite datorate, respectiv, lui E. Turczynski, I. Maurer, Felix Karlinger și 14 reeditări din frații Schott, Mite Kremnitz, Pauline Schullerus, Alexandru Dima și Harald Krasser).

În plus, majoritatea tipurilor Aarne-Thompson ilustrate de piesele antologiei sînt tipuri de frecvență mare sau mijlocie în repertoriul românesc[13], cum o atestă *Catalogul tipologic al basmelor românești*[14]. E vorba deci de tipuri statistic*e*ște *reprezentative*. Iar dacă totuși sînt inserate și piese ținînd de tipuri cu frecvență minoră (precum ATh. 767 sau chiar ATh. 123, de pildă), aceasta e pentru că s-a avut în vedere cuprinderea expresă în culegere a unor specii anume, în cazul dat „basmul religios" (*Legendenmärchen* în terminologia germană, categorie acoperind tipurile 750—849 din tipologia Aarne-Thompson), și — pentru ATh. 123, *Capra cu trei iezi* — basmul animalier.

Antologia a fost, în ansamblu, gîndită ca oglindă a cinci mari categorii de proză populară narativă. Astfel, s-a avut în vedere reprezentarea atît a categoriilor basmului „pur" — fantastic, nuvelistic, animalier, — cît și a unor categorii mixte — *Schwankmärchen*, *Legendenmärchen*. Basmul fantastic, se înțelege, precumpănește, însumînd 17 piese. „Basmul religios" este reprezentat — exagerîndu-i-se de fapt importanța proporțională — prin 4 piese, basmul nuvelistic prin 3, „snoava fabuloasă" și basmul animalier prin cîte două piese.

Antologia este însoțită de scurta, dar bineinformata și densa *Postfață* a prof. Karlinger. Pe lîngă o expunere de motive — ce subliniază îndeosebi imensa bogăție, atît de puțin cunoscută în străinătate, a fondului românesc de basme — și o rapidă dare de seamă asupra metodei alese, postfața schițează, foarte selectiv, istoricul culegerilor, de la basmul notat în 1797 și pînă la anchetele Institutului de etnografie și folclor, formulînd totodată și unele caracterizări globale ale materialului (privind repertoriul , formulele inițiale și finale etc.).

Autorul atrage atenția, între altele, asupra vehemenței expresive a textelor de autenticitate certă (în speță, cele preluate din *Antologia prozei populare epice*), bogate în forme idiomatice

---

[3] *Vom weissen und vom roten Kaiser* ; *Juliana Kosseschana* ; *Trandafiru*.

[4] *Măzărel împărat* ; *Lupii țiganului*.

[5] *Capra cu trei iezi*.

[6] *Băiet sărac*.

[7] *Zapisul lui Adam*.

[8] *Maica Domnului ca ajutor*.

[9] *Von der schönen Rora* ; *Hör nicht, Sieh nicht, Sei nicht schwer wie die Erde* ; *Die Frau des Herrgotts* ; *Heimkehr aus der Fremde* ; *Das Bild der heiligen Maria*.

[10] *Drăgan Cenușă* ; *Cu Odolean — ficioru boldicuți* ; *Viteazu de apă* ; *Cu um băiat ce-a petrecut și iel îm viața lui* ; *Soția șarpe* ; *Cu un uom sărac și cu boieriu* ; *Măi ce, nu știu ce* ; *Cu Cazarchina* ; *Băiatu și turcu*.

[11] *Die junge Gemeinde*, in Felix Karlinger und Bohdan Mykytiuk, *Europäische Legendenmärchen*, Köln, 1967, p. 141.

[12] *Der Bär, der Adler und der Fuchs* (ATh. 552 a) ; *Vom Fuchs, vom Wolf und vom Pferd* (ATh. 47 E).

[13] Precum tipurile ATh, 300, 301, 302, 303, 313, 314, 425, 516, 531, 545, 551, 552, 725, 812.

[14] În ms. la I.E.F. București.

tari, îndrăzneli de limbaj („erotische Fluchformeln") etc., ce pot şoca pe cititorul apusean (nu mai puţin pe cititorul român de formaţie *cultă*, am adăuga) cu gustul modelat de lecturi de „Buchmärchen", derivînd într-un fel sau altul din *KHM* (dar şi, am zice, din Perrault, din Madame d'Aulnoy). De fapt, conchide prof. Karlinger, „imprecaţiile, ca şi alte detalii cruddrastice, arată încă o dată cît de falsificată a fost imaginea pe care, sub influenţa colecţiei Grimm, ne-am făcut-o despre basmul popular" (p. 288).

Demnă de atenţie este caracterizarea diferenţială pe care prof. Karlinger o face basmelor lui Creangă şi Slavici : nici pur folclor — dat fiind caracterul foarte personal şi factura scripturală a contextelor, — nici literatură fabuloasă net *cultă* — dată fiind respectarea hotărîtă a legilor prozei populare orale. Aceeaşi bivalenţă autorul o recunoaşte şi basmelor lui Odobescu, Caragiale, Delavrancea, după cum, dimpotrivă, în elaboratele fabuloase ale lui Alecsandri, Eminescu, Coşbuc vede basme de tip *cult*, în linia Tieck, Brentano, E. T. A. Hoffmann. (În treacăt, am atrage atenţia asupra faptului că introducerea, fericită, în antologie de basme din Ispirescu, Creangă, Slavici are prin sine însăşi darul de a comunica cititorului piese esenţiale ale repertoriului care a făurit, de un secol încoace, conceptul de *basm* al opiniei publice culte româneşti.)

În sfîrşit, se cuvine remarcată observaţia prof. Karlinger privind ponderea relativ redusă — contrastînd cu marea vivacitate a basmelor fantastice — pe care o deţine în repertoriul românesc basmul nuvelistic (aşa cum apare el cu apreciabilă frecvenţă în Italia bunăoară), ca urmare — afirmă autorul — a dezvoltării lente şi tîrzii în ţările române a oraşelor şi a vieţii de tip urban, mediul favorizant al propăşirii respectivei specii.

★

Am izolat în mod deliberat, în încheiere, obiecţiile serioase pe care, din păcate, utila antologie prezentată le suscită. Aceasta pentru că ele se referă la un aspect efectiv *izolat* al cărţii.

Este vorba nu de anume amănunte — discutabile — ale încadrării tipologice (după Aarne-Thompson) a textelor selectate şi nici de alte mărunte chestiuni de detaliu, ci de includerea în volum — de fapt fără explicaţii — a unei secţiuni separate, sub titlul *Basme ţigăneşti*, cuprinzînd două texte culese de la informatori ţigani pe teritoriul românesc.

Această iniţiativă — luată, după cît sîntem informaţi, fără consultarea coautorului de la Bucureşti al antologiei — este multiplu lipsită de sens.

Pe de o parte, din capul locului introducerea produselor unui mediu folcloric alogen — indiferent dacă e vorba de elaborate genuine sau de împrumuturi — într-o antologie lămurit consacrată, prin titlul ce-l poartă, unei anume tradiţii naţionale este ilogică. (În eventualitatea, teoretic demnă de interes, cînd s-ar fi avut totuşi în vedere, în cazul dat, ilustrarea nu numai a folclorului narativ românesc, ci şi a folclorului naţionalităţilor conlocuitoare, acest lucru s-ar fi cerut anunţat explicit şi, în orice caz, ar fi reclamat includerea, în plus, de selecţii de folclor maghiar, german, sîrb ş.a.m.d., precum şi relevarea interferenţelor, a deosebirilor etc.) Pe de altă parte, acest procedeu eludează, de fapt, problematica fascinantă şi complexă, foarte particulară, a însuşi folclorului ţigănesc. Să se fi contat oare pe lămuririle date de Walther Aichele şi Martin Block în ale lor *Zigeuner Märchen* (antologie publicată tot în *Märchen der Weltliteratur*), din care cele două texte în chestiune au fost extrase? Ar fi cel puţin imprudent. Această antologie (avem în vedere ediţia originală), deşi preţioasă prin materialul inclus, este insuficientă ca extindere (reproduce, bunăoară, folclor ţigănesc, în mare belşug, din, în ordine, Turcia, Bulgaria, România, Rusia, Germania, Anglia, nu însă — arbitrar — din Iugoslavia, Ungaria, Italia, Spania, Portugalia etc.) şi dispune de un aparat critic lacunar, cu toate că abundent, căruia îi vom reproşa nu că nu „rezolvă" — ar fi fost cu neputinţă, — dar că nici măcar *nu pune* limpede toate problemele cardinale ale folclorului ţiganilor, cititorul fiind lăsat să-şi rezolve în bună parte singur nedumeririle. În fine, nonsens suplimentar — dacă mai era nevoie de unul —, cele două texte în discuţie apar de fapt pentru *a treia oară*, de astă dată în 1969, în cuprinsul colecţiei *Märchen*

der Weltliteratur : ele reprezintă numerele 32 și, respectiv, 41 din antologia Aichele-Block atît în ediția originală (Jena, 1926), cît și în ediția a doua (Düsseldorf-Köln, 1962) !

În concluzie fie deci spus, este regretabil că bizareria — episodică — a alcătuirii umbrește meritele acestei antologii, altminteri excelentă.

Radu Niculescu

„REVUE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE" ÎN AL 70-lea AN AL EXISTENȚEI (nr. 1, ian.-febr./1970)

Este un fapt reconfortant, care merită din plin semnalarea noastră laudativă, că, deși intrată în al 70-lea an al apariției sale, revista franceză de istorie literară este în continuare la fel de promptă în informarea competentă a lectorilor săi pe teme cît mai diverse, din literatura veche și pînă la cea contemporană — în acest număr, de la Rémy Belleau pînă la Albert Camus.

Fără să intrăm în analiza unor articole de o pronunțat-specialitate franceză, ținem să remarcăm, totuși, cîteva de un interes mai larg și care aduc date noi și interpretări originale, pline de sugestii și pentru critica și istoria literară românească.

Așa este, de exemplu, articolul semnat de Gita May despre maximele asupra picturii, scrise de Diderot la incitația cărții lui Christian Ludwig von Hagedorn, *Betrachtungen über die Malerei*, dar în forma celei mai pure „tradiții clasice a *maximei* și *cugetării*", cultivată de moraliștii francezi ai secolului anterior : La Bruyère, La Rochefoucauld, Pascal. Și, se pare pentru prima dată, un comentator al filozofului enciclopedist își pune întrebarea „pentru care rațiuni, după 30 de ani de la *Cugetările filozofice* cînd vrea să redacteze ultima sa operă teoretică asupra artelor, Diderot revine la forma « cugetării », a « maximei », dedîndu-se astfel, o dată în plus, unei « experiențe »" (p. 45). Analiza întreprinsă în amplul articol conține multe observații pertinente asupra personalității complexe, de o evoluție surprinzătoare, a filozofului francez. Ceea ce este însă remarcabil îndeosebi este atenția mai mare care se acordă opusculului german, uitat sau neglijat — pe al cărui autor este chiar posibil ca Diderot să-l fi cunoscut și personal (p. 56 urm.)—, și răsturnarea unor opinii mai vechi, după care aceste *pensées détachées sur la peinture* au un caracter de „nedefinitivat", fiind atribuite unei „slăbiri a energiei creatoare a lui Diderot" (p. 48). Dimpotrivă, acest studiu ne demonstrează că, față cu ordinea și sistemul teoreticianului german și sub influența frecventelor lecturi de bătrînețe din moraliștii greci, latini și francezi, Diderot era aproape constrîns de caracterul său antitetic și paradoxal să aleagă forma „cugetărilor", care îi permiteau „nu numai să exprime multe lucruri în puține cuvinte, dar și să confere observației maximum de expresivitate stilistică" (p. 46). Cu adăugirea, poate, că, ajuns la o bogată experiență estetică și etică, enciclopedistul francez devenise sceptic față de orice pretenție de sistem închegat și definitiv, recalcitrant față de orice dogmatism — fie și al gustului și mult mai dispus să „propună spre cugetare" lectorului său unele din propriile sale reflexii. Nu reamintise el oare, într-un eseu tîrziu, din 1782, vorba lui Seneca, după care „scriitorii arizi și sterili își urmează ușor firul demonstrației lor" ? ! ...

Un al doilea studiu remarcabil, utilizînd procedee moderne de analiză stilistică, este cel referitor la *Metafora teatrală în „Comedia umană"* (Lucienne Frappier-Mazur). Pe urmele lui Curtius, care a făcut cîndva „istoricul" metaforei *theatrum mundi* în literatura antică, analiza de față relevă și clasifică 203 exemple variante ale acestei vechi metafore la autorul *Comediei umane* — „al cărui gust pentru teatru a durat toată viața sa" (p. 64). De altfel, însuși titlul general al operei, ca și împărțirea ei în *scene*, ne făceau evidentă concepția teatrală din care Bal-

zac privea existența omenească. Deși ar trebui să observăm de la început că, în prefața la *Comedia umană*, Balzac opune epitetul său celui de *divină* (pe care Boccaccio îl dăduse ulterior *Comediei* lui Dante), într-un mod oarecum lăturalnic, întrucît poetul florentin nu avusese în vedere aspectul teatral al vieții, ci voise să sublinieze caracterul de *vulgata* al unei opere care era „altceva" decît *tragedia mitologică*.

Meritul noii cercetări este nu numai de a fi făcut un istoric exact al problemei și o statistică sugestivă a metaforelor, a comparațiilor, a aluziilor pe care Balzac le produce în operele sale apropo de teatru, dar, mai ales, acela de a fi delimitat trei categorii fundamentale în această viziune, trei aspecte esențial deosebite, în fond, de a observa existența umană : 1) *scena vieții* — unde „realitatea și aparențele se confundă pentru actor, care joacă propriul său rol" (p. 66) ; 2) *comedia socială* — în care „jocul e axat pe contrastul dintre realitate și aparențe, actorul omniscient joacă un rol de împrumut și înșală pe spectatorul victimă a aparențelor" (p. 67) ; 3) *realitatea superioară* — mai puțin relevantă în analiză, în care impresia este că „nu teatrul imită viața, ci viața este cea care imită teatrul, pentru a regăsi astfel adevărul esențial" (p. 82). Interesantă de asemenea este și concluzia acestui studiu asupra *necesității „comediei"* într-o societate modernă, bazată pe infinite relații și convenții : „comedia este inevitabilă — viața socială și raporturile omenești o cer" (p. 80).

Să mărturisim însă regretul de a constata că dintr-o atare investigație cvasitotală nu sînt extrase toate consecințele și nici nu se depășește faza analitică sumară. Așa, de exemplu, merita mai multă atenție, după opinia noastră, observația făcută în treacăt că Balzac substituie uneori termenii de *dramă*, *tragedie*, *comedie*, combinîndu-i alteori în mod neașteptat (p. 71 urm.) ; ca și constatarea că numărul metaforelor teatrale scade „aproape la zero" (p. 89) în operele conținînd descrierea mediului rural (*Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village* etc.).

În fine, un articol extrem de important conținut în acest număr al revistei franceze este cel datorat lui Henry Amer : *Une source du „Malentendu"*.

Reamintind pasajul din romanul *Străinul*, în care eroul citește în gazetă un „fapt divers" al cărui conținut existențial va trece în piesă, autorul articolului transcrie *in extenso* o nuvelă semnată Luc Joséban, apărută în „Le Petit Journal" din 5 iunie 1924 și intitulată (!) *L'Etranger*. Coincidența tulburătoare depășește anumite similitudini de eroi și situație căci, în fond, încă Roger Quilliot afirmase pe bună dreptate în ediția sa din *Bibliothèque de la Pléiade* că aceeași poveste se regăsește în legendele multor țări, în special în Chile, ca și într-un vechi cîntec din regiunea Nivernais (*Soldatul ucis de mama sa*), în *Mon Portrait* de Saint-Martin, în tragedia *24 Februarie* de Zaharias Werner, în *Fatal Curiosity* — 1736 de George Lillo ... (p. 98). Tulburătoarea coincidență stă în faptul că, identificînd pe autorul nuvelei în persoana eseistului și istoricului de artă Luc Benoist, acesta mărturisește autorului articolului de față că în nuvela sa de debut fuseseră operate însemnate tăieturi, dintre care cea mai însemnată era descrierea peisajului sîrb (!) de la început ; ceea ce consună cu textul camusian : bucata de ziar vechi „relata un fapt divers al cărui început lipsea". Să mai adăugăm și faptul că femeia din nuvelă se numește Marfa, iar eroina din *Malentendu*, Martha. Dar să nu neglijăm, totuși, și mărturisirea lui Luc Benoist, după care nuvela sa îi fusese inspirată de „lectura unui fapt divers analog publicat în cinci sau șase rînduri într-un jurnal, cîteva luni mai înainte" (p. 102) despre care, din păcate, nu ni se mai dau precizări.

În încheiere, să atragem atenția și asupra bogăției, varietății, informației exacte și spiritului critic obiectiv, științific, din cele 190 de pagini de *note*, *documente*, *recenzii* și *bibliografie*, consacrate unor ediții recent apărute în Franța (Lamartine, Th. Gauthier), în Elveția (Joachim du Bellay, Chateaubriand), în Bulgaria (La Rochefoucauld), unor ample studii, monografii (Montesquieu, Rousseau, Flaubert, Genet etc.), datorate unor literați francezi sau străini.

Last but not least — felicitările noastre sincere tuturor redactorilor și colaboratorilor pentru al 70-lea an al existenței revistei.

Marcel Duță

ФОЛЬКЛОР КАК ИСКУССТВО СЛОВА (*Folclorul ca artă a cuvîntului*), Editura Universităţii din Moscova, 1966

Problemă deosebit de importantă, care, mai ales în ultimii ani, preocupă din ce în ce mai mult pe specialişti, studierea poeticii folclorului deschide noi perspective în ceea ce priveşte înţelegerea profundă şi complexă a „artei cuvîntului", ale cărei începuturi — după cum scria şi Maxim Gorki — trebuie căutate în folclor.

Cartea pe care dorim s-o prezentăm cititorului român constituie o culegere de studii consacrate tocmai cercetării unor aspecte ale poeticii folclorului pe baza materialului oferit de creaţia populară orală rusă. Din prefaţă aflăm că acest volum este primul dintr-o serie de mai multe volume care, sub un titlu comun, *Folclorul ca artă a cuvîntului*, vor trata diferite probleme privind specificitatea folclorului. Ne este astfel prezentată tematica primelor trei volume : 1. opera folclorică ca unitate artistică ; 2. elemente de investigaţie psihologică în creaţia populară orală ; 3. sistemul mijloacelor de expresie în folclor.

Aşadar, primul volum, cel de faţă, este consacrat operei folclorice ca unitate artistică. El cuprinde, în afara unui amplu studiu introductiv (*Studierea operei folclorice ca unitate artistică*) şi a concluziilor (*Manifestarea unităţii artistice în opera folclorică*), elaborate de cunoscutul folclorist profesorul N. I. Kravţov, şeful Catedrei de folclor a Universităţii din Moscova (care este, în acelaşi timp, şi redactorul responsabil al volumului), şase studii : *Basmul fantastic „Prinţesa-broască"* (autor V. P. Anikin) ; *Bilina „Ilia Muromeţ şi Solovei"* (autor F. M. Selivanov) ; *Cîntecul „Vino, vino, vreme bună"* (autor S. Lazutin) ; *Cîntecul „Cîntă, cîntă, ciocîrlie"* (autor V. Nazarova-Şomina) ; *Balada „Soţul soldat — musafirul soţiei sale"* (autor K. I. Kravţov) ; *Povestirea „Fraţii Vengherov"* (autor N. Mihailova).

Fiecare studiu este consacrat cercetării multilaterale a cîte unei singure piese folcloristice, urmărindu-se, printr-o minuţioasă analiză, să se demonstreze că opera folclorică constituie o unitate, un întreg de sine stătător, aşa cum, de altfel, este şi înţeleasă, atît de către creatorul popular, cît şi de către auditoriu.

În studiul care deschide volumul, N. I. Kravţov formulează o serie de condiţii indispensabile unei temeinice cercetări : analiza textului trebuie să fie întreprinsă cu foarte mare atenţie, pentru identificarea tuturor elementelor constitutive ale operei respective — atît a celor care se referă exclusiv la formă, cît şi a celor care ţin de conţinutul propriu-zis, — pentru descoperirea interacţiunii dintre aceste elemente, pentru evidenţierea multiplelor lor funcţii ; alegerea textului trebuie făcută ţinîndu-se seama de o serie de factori, dintre care primul loc e necesar să-l ocupe gradul de autenticitate (în acest sens, se impune studierea tuturor variantelor) ; în sfîrşit, totul trebuie să conveargă spre reliefarea valorii ideatico-artistice a operei respective, spre stabilirea locului ei în contextul general al creaţiei folclorice. După părerea noastră, condiţiile au fost întru totul respectate, rezultatele cercetării fiind meritorii.

Nu ne vom putea ocupa de fiecare studiu în parte (operaţie, de fapt, neobligatorie, dată fiind unitatea tematică a volumului) ; de aceea, subliniind încă odată minuţiozitatea şi complexitatea analizei întreprinse de autori, trecem la expunerea concluziilor generale ale cercetării, sistematizate, de altfel, de către N. I. Kravţov la sfîrşitul volumului.

Studierea basmului, bilinei, baladei şi a celorlalte piese aparţinînd diferitelor genuri folclorice a condus pe autori la concluzia conform căreia unitatea unei opere este legată, în primul rînd, de *compoziţie*, înţelegîndu-se prin compoziţie construcţia generală a operei, elementele ei constitutive, interacţiunea dintre ele, mijloacele de aşezare şi sudare a acestora. Această construcţie generală este determinată, la rîndul ei, de *logica faptelor* ce se petrec în fiecare operă folclorică în parte, iar logica faptelor nu este alta decît logica vieţii însăşi. Se ajunge astfel la *subiectul* operei, care — înainte de toate, în basm, bilină şi baladă, unde *acţiunea* stă pe primul loc — joacă un rol determinant. Sînt prezentate principalele caracteristici ale subiectului. Există,

de regulă, o singură linie de desfășurare a faptelor, care, decurgînd, în mod obligatoriu, unele din altele, urmează o ordine destul de strictă atît în timp, cît și în spațiu. Se poate vorbi, în multe opere folclorice (mai ales în basm și bilină), de *unitate de acțiune*, de *unitate de timp* și chiar de *unitate de spațiu*, rolul esențial avîndu-l, desigur, *unitatea de acțiune*. Se evidențiază consecvența desfășurării cronologice a faptelor, care alcătuiesc un adevărat lanț, unde fiecare faptă constituie o verigă, prezență obligatorie, avînd funcții indispensabile continuării acțiunii. Nimic nu este găsit de prisos în piesele folclorice analizate; fiecare element își poate justifica, într-un fel sau altul, prezența. Se subliniază astfel, încă o dată, măiestria creatorului popular, nivelul artistic înalt al operei folclorice, toate acestea demonstrînd cu prisosință că în folclor se poate vorbi de o adevărată „artă a cuvîntului".

Trecîndu-se mai departe la identificarea altor elemente ce duc la realizarea unității unei opere folclorice, se încearcă determinarea rolului *eroului principal*. În opera folclorică, în centrul acțiunii stă, de regulă, un singur erou (acesta,de fapt, este și cel mai vechi tip de compoziție). Eroul principal nu este numai centrul subiectului, care determină o anumită grupare a celorlalte personaje în raport cu acțiunile lui, deci o anumită construcție a desfășurării faptelor, un anumit tip de structură, dar el imprimă și tonul dominant al operei (eroic în bilină, tragic în baladă etc.), determinînd totodată și modalitățile prin care trebuie să fie prezentat. Se fac aici considerații interesante în ceea ce privește specificitatea creației populare orale în raport cu creația cultă (de fapt, paralela *folclor-literatură cultă* este în permanență în atenția autorilor).

În sfîrșit, un alt element care imprimă unitate unei opere folclorice îl constituie *mijloacele de expresie*, care, în ciuda existenței unui fond poetic tradițional, alcătuiesc sisteme specifice pentru fiecare gen folcloric. Ba, mai mult, în fiecare dintre piesele folclorice analizate, mijloacele de expresie se supun unor reguli destul de stricte, au funcții precise, ca și celelalte elemente constitutive, concurînd, împreună cu acestea, la realizarea unui tot, a unui întreg, a unei unități. Dar studierii mijloacelor de expresie le este rezervat un alt volum, în care se va încerca identificarea anumitor reguli, a anumitor legități, în vederea sistematizării mijloacelor de expresie pe genuri și specii, pentru o cît mai bună evidențiere a complexității, bogăției și varietății lor funcționale.

Desigur că într-o scurtă prezentare nu pot fi cuprinse toate problemele tratate, de aceea, pentru cunoașterea lor în întregime, lectura volumului este indispensabilă, ceea ce și recomandăm cititorilor noștri.

În încheiere, subliniem încă o dată importanța problemelor studiate și totodată nivelul înalt al cercetării, fapt care vorbește cu prisosință despre capacitatea colectivului Catedrei de folclor a Universității din Moscova de a aborda cu succes teme ce stau în centrul atenției folcloristicii mondiale.

Nicolae Roșianu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

„Revista de istorie şi teorie literară" publică studii şi articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii şi folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de ştiinţă literară şi a publicaţiilor de specialitate din ţară şi din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacţie, Bulevardul Republicii, nr. 75, Bucureşti.

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală şi comparată. Studii teoretice şi aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. STREMPEL, FL. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor româneşti**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub red. PAUL CORNEA şi ELENA PIRU, **Documente şi manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROŞCA, **Influenţa lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoaşterii şi al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

* * * **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volumul colectiv sub îngrijirea ştiinţifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p., 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici şi lumea prin care a trecut**, 1968, 619 p., 38 lei.

* * * **Istoria literaturii române**, vol. II. **De la Şcoala ardeleană la „Junimea"**, Redactor responsabil Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăştie. Text, facsimile. Indice. Ediţie îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal.** Ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

* * * **Studii de literatură comparată**, Redactori responsabili: Al. Dima şi M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREŢU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

* * * **Documente şi manuscrise literare**, vol. II, Alese, publicate, adnotate şi comentate de Paul Cornea şi Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, Nr. 3, P. 345—516, BUCUREŞTI, 1970

I. P. I. c. 5578

43461

Lei 25.—

I 2747

REVISTA DE ISTORIE
ȘI
TEORIE LITERARĂ

TOM. 19

4

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1970

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 4, 1970

1990

- IUL. 2005

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: M. NOVICOV

1 IUL. 2014

Membri: Acad. M. BENIUC
Acad. AL. PHILIPPIDE
AL. BALACI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
ȘERBAN CIOCULESCU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România
I. C. CHIȚIMIA
I. PERVAIN (Cluj)
OVIDIU PAPADIMA

Secretar de redacție: BARBU CIOCULESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ paraît 4 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 4, —; FF20, —; £ 0,10.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants a l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Republica Socialistă România sau prin reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa Comitetului de redacție al „Revistei de istorie și teorie literară".

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
B-dul Republicii, nr. 73,
București

I 2747

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOM 19 1970 Nr. 4

2022

SUMAR

Pag.

Studii

RODICA FLOREA, Romanul sadovenian — social şi de moravuri — pînă la primul război mondial 523
CĂTĂLINA VELCULESCU, Personaje şi caracterologie în *Ciocoii vechi şi noi* 537
ROXANA SORESCU, Modalităţi ironice în proza lui B. P. Hasdeu 545
DORINA GRĂSOIU, Titu Maiorescu: portret interior desprins din *Însemnări zilnice* 555
MARIA LAMPARTER, H. Sanielevici — critic literar 567
SIMONA CIOCULESCU, Structura artistică a povestirii populare 573
ILEANA VERZEA, Receptarea lui E. Young în cultura română 589
GEORGE MUNTEAN, „Homo aedificans" în literaturile europene 599
STAN VELEA, Nuvelistica lui J. Iwaszkiewicz 615

Texte şi documente

ELENA SIUPIUR, Un articol inedit al lui Ilarie Chendi 627
ION STOICA şi S. BOATCĂ, Pan, Panagaki, Panait — documente inedite de la Panait Istrati 637

Note şi comentarii

Dr. SEBASTIAN STANCA, Cum am înfiinţat „Luceafărul" 645
HEINZ STĂNESCU, Poezia paşoptistă germană a lui August Treboniu Laurian 653
I. RIZESCU, H. Tiktin, traducător al lui Eminescu 657

12.286

Recenzii

Studia et acta Musei „Nicolae Bălcescu" (*Marin Bucur*); ION CREANGĂ, *Opere*, I și II (*I. D. Lăudat*); ION APOSTOL POPESCU: *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula* (*I. Oprișan*); Z. ORNEA: *Sămănătorismul* (*Marin Bucur*); V. OZEROV: *Polvieka sovietskoi literaturi* (Jumătate de veac a literaturii sovietice) (*M. Novicov*); Modernitatea *Scrisorilor persane* (*Emil Manu*); LIONEL GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye* (*Al. Duțu*); *Mathematik und Dichtung* — Încercări în problema unei științe exacte a literaturii (*Rodica Stein*) JEAN BRUN, *Le retour de Dionysos* (*Adriana Mitescu*); *Les arts et la vie, Place et rôle des arts dans la société*, UNESCO, Paris, 1969 (*Adriana Mitescu*). 663

Cronica

Omagierea la Universitatea din Tübingen a lui Ion Barbu și Tudor Vianu (*Al. Dima*) 689

REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE

TOME 19 1970 N° 4

SOMMAIRE

Page

Études

RODICA FLOREA, Le roman social et de moeurs de Mihail Sadoveanu jusqu'à la première guerre mondiale 523

CĂTĂLINA VELCULESCU, Personnages et caractérologie dans le roman *Ciocoii vechi și noi* 537

ROXANA SORESCU, Modalités ironiques dans la prose de B.P.Hasdeu . . 545

DORINA GRĂSOIU, Titu Maiorescu : Portrait intérieur, d'après son *Journal* 555

MARIA LAMPARTER, H. Sanielevici — critique littéraire. 567

SIMONA CIOCULESCU, La structure artistique du conte populaire 573

ILEANA VERZEA, La réception de E. Young dans la culture roumaine . . 589

GEORGE MUNTEAN, *Homo aedificans* dans les littératures européennes. 599

STAN VELEA, Les nouvelles de J. Iwaszkiewicz 615

Textes et Documents

ELENA SIUPIUR, Un article inédit de Ilarie Chendi 627

ION STOICA, Pan, Panagaki, Panait — documents inédits de Panait Istrati 637

Notees et Commentaires

Dr. SEBASTIAN STANCA, Comment nous avons fondé la revue «Luceafărul» 645

HEINZ STĂNESCU, Augustin Treboniu Laurian, poète de langue allemande de la Révolution de 1848. 653

I. RIZESCU, H. Tiktine, traducteur de M. Eminescu 657

Comptes Rendus

Studia et acta Musei „Nicolae Bălcescu" (*Marin Bucur*) ION CREANGĂ, *Œuvres*, I et II (*I. D. Lăudat*) ION APOSTOL POPESCU : *L'art des icônes de Nicula* (*I. Oprișan*) ; Z. ORNEA : *Le «Semănătorism»* (*Marin Bucur*) ; V. OZEROV : *Polvieka sovietskoi literaturi* (*M. Novicov*) ; La modernité des *Lettres persanes* (*Emil Manu*) ; LIONEL GOSSMAN : *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment, The World and Work of La Curne de Sainte — Palaye* (*Al. Duțu*) ; *Mathematik und Dichtung*-Essais sur le problème d'une science exacte de la littérature (*Rodica Stein*) ; JEAN BRUN : *Le retour de Dionysos* (*Adriana Mitescu*) ; *Les arts et la vie. La place et le rôle des arts dans la société*, UNESCO, 1969 (*Adriana Mitescu*) . . . 663

Cronique

L'hommage rendu à Ion Barbu et à Tudor Vianu à l'Université de Tübingen (*A. Dima*). 689

ЖУРНАЛ ПО ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ 19 1970 № 4

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Статьи

РОДИКА ФЛОРЯ, Роман Садовяну — социально-бытовой роман — до первой мировой войны 523
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Персонажи и характеры в *Старых и новых мироедах* Н. Филимона 537
РОКСАНА СОРЕСКУ, Разновидности иронии в прозе Б. П. Хашдеу . 545
ДОРИНА ГРЭСОЮ, Титу Майореску: внутренний портрет по данным «Дневника» 555
МАРИЯ ЛАМПАРТЕР, Г. Саниелевич — литературный критик 567
СИМОНА ЧОКУЛЕСКУ, Художественная структура народных сказаний 573
ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Восприятие Е. Юнга в румынской культуре 589
ДЖЕОРДЖЕ МУНТЯН, «Homo aedificans» в европейских литературах 599
СТАН ВЕЛЯ, Новеллистика Ж. Ивашкевича 615

Тексты и документы

ЕЛЕНА СЮПЮР, Неизвестная статья Илария Кенди 627
ИОН СТОЙКА, С. БОАТКЭ, Пан, Панагаки, Панаит — новые документы Панаита Истрати 637

Заметки и комментарии

Д-р СЕБАСТЬЯН СТАНКА, Как был основан «Лучафэр» 645
Х. СТЭНЕСКУ, Пашоптистская поэзия Аугуста Требония Лауриана на немецком языке 653
И. РИЗЕСКУ, Х. Тиктин — переводчик Эминеску 657

Рецензии

Studia et acta Muzei «NICOLAE BĂLCESCU» (*Марин Букур*); ИОН КРЯНГЭ, *Сочинения*, тт. I—II (*И. Д. Лэудат*); ИОН АПОСТОЛ ПОПЕСКУ: *Художественная ценность Никульских икон* (*И. Опришан*); З. ОРНЯ: *Семэнэторизм* (*Марин Букур*); В.ОЗЕРОВ: *Полвека советской литературы* (*Михай Новиков*); *Современность «Персидских писем»* (*Э. Ману*); LIONEL GOSSMAN: *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment, The World and Work of La Curne de Sainte Palaye* (*Ал. Дуцу*); *Mathematik und Dichtung—опыты по точно-научному изучению литературы* (*Родика Штейн*); JEAN BRUN: *Le retour de Dionysos* (*Адриана Митеску*); *Lesarts et la vie, Place et rôle des arts dans la Société*, ЮНЕСКО, 1969 (*Адриана Митеску*) 663

Хроника

Чествование в Тюбингенском университете Иона Барбу и Тудора Виану (Ал. Дима). 689

ROMANUL SADOVENIAN—SOCIAL ŞI DE MORAVURI—PÎNĂ LA PRIMUL RĂZBOI MONDIAL

RODICA FLOREA

„Anul lui Sadoveanu", numea Nicolae Iorga anul 1904, în care tînărul prozator, abia întrezărit printre paginile cîtorva schiţe şi nuvele risipite la întîmplare în publicaţiile fără vlagă ale epocii, erupe, dominator, în viaţa literară, oferind spre îndestularea spiritelor anemiate de un prea îndelung şi searbăd post artistic, nu mai puţin de patru volume, care, chiar dacă nu erau capodopere, aveau atracţia prospeţimii, a vitalităţii, a participării sufleteşti sincere şi nealterate de îndoieli şi inerţii, a înnoirilor fecunde. Cu puţin timp înainte, Iorga avusese cîteva cuvinte apreciatoare pentru nuvela *Luna*, publicată în „*Revista Idealistă*" a lui M. G. Holban—acum însă, cele patru volume îl copleşesc, solicitîndu-i deopotrivă interesul, curiozitatea şi admiraţia. E drept că N. Iorga, vestit pentru discernămîntul capricios şi confuz cu care selecta valorile artistice, alternînd intuiţiile de geniu cu opacitatea absolută a neavizatului, e autorul unui articol intitulat: „*Doi mari scriitori*: *Vasile Pop* şi *Mihail Sadoveanu*", o „poamă mistreaţă", cum o numeşte Sadoveanu, pe care n-a mistuit-o cu plăcere, totuşi elogiul conducătorului revistei „*Sămănătorul*" faţă de cel căruia-i atribuie „o energie creatoare care clădeşte jucîndu-se" are greutate în epocă.

În proza începutului de secol XX, care nu poate fi rezumată într-o formulă artistică unică dar care, cuprinsă într-o singură ochire, lîncezea artisticeşte, apariţia lui Sadoveanu este deopotrivă miraculoasă şi derutantă. „De la o săptămînă la alta devenisem cunoscut"[1], îşi aminteşte Sadoveanu de acel memorabil an 1904, explicînd prin „puţinătatea de producţii şi seceta de scriitori de atunci", la care însă volumele sale şi criticii vremii au adăugat argumentul valorii estetice.

Faţă de efervescenţa literară de la „*Convorbiri literare*" şi „*Contemporanul*", pentru Iaşi, „1900 era un moment de tranziţie—apreciază Sa-

[1] *Anii de ucenicie*, E.S.P.L.A., 1958, p. 267.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19. NR. 4, P. 523–536, BUCUREŞTI, 1970.

doveanu[2]—fermentul ieşan se afla în pauză". Revistele bucureştene nu aveau nici ele, în acest timp şi din acest punct de vedere, superioritate.

„Îmi dau acum seama că epoca nu era deloc prielnică literaturii— reface Sadoveanu, retrospectiv, profilul epocii. —Focurile aprinse la „Viaţa" şi la „Povestea vorbei" fuseseră destul de sărace şi luminau slab o zare de secetă. Meşterii cei mari de vorbe şi visuri trecuseră: Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cei de la care lumea mai aştepta glas, tăceau. Delavrancea era în pauza dinainte de *Apus de soare*; Vlahuţă ostenise şi, o dată cu încetarea „Vieţii", părea că renunţase la toate; Caragiale şi Coşbuc numai cînd şi cînd dădeau semn că încă se află cu noi. Duiliu Zamfirescu şi Slavici publicau rar, la reviste inaccesibile învăţăceilor săraci"[3].

Proza, mai mult decît poezia, traversa un impas, o zonă de stagnare şi secătuire, de agonie lentă.

Publicaţiile, efemere sau tîrînd mai mulţi ani o trenă fără strălucire, inclusiv dominatoarea „Sămănătorul", scot la lumina tiparului schiţe şi nuvele uscate de sevă, lipsite de nerv, de respiraţie scurtă, meschină, împotmolite în convenţionalism şi falsă tradiţie sau zbătîndu-se în artificialitatea cu pretenţii de noutate a subiectelor stranii şi străine şi într-o fantezie dezordonată şi sterilă. Căutînd o împrospătare a formei şi a inspiraţiei, scriitorii acestui „deceniu anemic" osteneau înainte de a fi făcut primii paşi. Puţinele oaze—*Între vis şi viaţă* a lui Delavrancea sau *Clipe de linişte* a lui Vlahuţă—nu fac decît să sporească impresia pustiului. Era un neant artistic cu—paradoxal!—o materialitate cantitativ agresivă. În paginile „Sămănătorului"—(cu excepţia lui Sadoveanu, devenit pentru cîţiva ani prozatorul de frunte al revistei) se înghesuiau semnăturile unor prozatori mai mult sau mai puţin obscuri, care se întreceau în fabricarea unor schiţe şi nuvele încleiate în siropul excesului de floricele stilistice, al falselor duioşii şi al falselor pasiuni. Cultul nediferenţiat şi denaturant al trecutului era strident, admiraţia pentru „patriarhalitatea" înapoiată friza adesea ridicolul, oroarea—de fapt perfidă— de înnoiri şi regretul pentru feudalismul muribund aveau rezonanţa bocetului senil. Scurtele vibraţii autentice şi petele de culoare vie din scrierile lui N. N. Beldiceanu, I. Ciocîrlan, C. Sandu-Aldea, Corneliu Moldovanu, Ion Dragoslav, Ion Gorun, Ion Adam se ridică prea puţin şi cu totul sporadic peste nivelul general, de un cenuşiu invadator. Consemnînd mediocritatea din paginile „Sămănătorului", Lovinescu definea plastic revista, în primii ei ani de apariţie, ca pe „un cimitir al poeziei române, la poarta căruia trebuie lăsată *orice speranţă*"[4].

Debutul viitorului mare scriitor Mihail Sadoveanu e pregătit de o gestaţie nu prea îndelungă, dar în care sînt minuţios plămădite luciditatea faţă de amorţirea din peisajul literaturii contemporane lui, conştiinţa necesităţii unei transfuzii de adevăr şi poezie, şi, mai presus de toate, o imensă şi reală dragoste pentru „umilităţii şi ofensaţii" vieţii, care-l salvează de răstălmăcirile sămănătoriste, care-l ajută să lumineze din alte unghiuri, profund patriotice, istoria neamului, să descopere izvorul nedrep-

[2] *Ibidem*, p. 194.
[3] *Ibidem*, p. 171—172.
[4] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, III, 1927, p. 41.

tăţilor şi prăpastia dintre asupriţi şi asupritori, să denunţe urîtul moral şi să-i descifreze cauzele, să caute şi să împărtăşească adevărata frumuseţe.

Concomitent cu desfăşurarea forţelor artistice ale marelui prozator se dezvoltă—prin influenţări uneori reciproce—şi intră în făgaşul unei literaturi înviorate şi sănătos-realiste, împuţinînd erorile, scriitori ca Emil Gîrleanu, I. A. Bassarabescu, V. Demetrius, Al. Cazaban, Spiridon Popescu, I. C. Visarion, I. I. Mironescu şi chiar Hogaş, Agîrbiceanu şi Gala Galaction.

Cei cîţiva ani de acumulări înfrigurate şi neobosite prefaceri de la începutul biografiei de scriitor a lui Sadoveanu, —ani pe care-i putem socoti fără greş încă de la primele încercări de licean—dau roade peste aşteptări. Cele patru volume din 1904—*Povestiri*, *Dureri înăbuşite*, *Şoimii* şi *Povestiri din război*—sînt urmate îndată, în 1905, de încă alte două —*Crîşma lui Moş Precu şi alte cîteva povestiri* şi *Comoara Dorobanţului*, în 1906 de încă alte patru—*Povestiri de sărbători*, *Amintirile căprarului Gheorghiţă*, *Floare ofilită* şi *Mormîntul unui copil*, în 1907 de încă alte trei —*La noi în Viişoara*, *Vremuri de bejenie* şi *Însemnările lui Neculai Manea* şi tot astfel, fiecare an aducîndu-şi neclintit recolta, bibliografia operei sadoveniene agoniseşte pînă la sfîrşitul primului război mondial 29 de volume ! Nu fără temei, E. Lovinescu închipuia, în 1909, un soi de legendă a ursitoarelor chemate lîngă leagănul viitorului uriaş al literelor române; a cincea ursitoare îi menise : „vei scrie, vei scrie şi nu te vei mai opri, vei scrie".

Debutul lui M. Sadoveanu pecetluieşte începutul de secol, marcînd o treaptă nouă în evoluţia epicii româneşti, declanşînd lărgirea ariei de preocupări, stimulînd lupta de idei şi apropierea de viaţa poporului : „găseam în literatura populară şi în popor o perspectivă de noutate", mărturiseşte scriitorul[5]. În jurul debutantului care dă numele său unui întreg an literar, izbucnesc, se ţes şi se amestecă opinii contradictorii, elogii generoase, neprecupeţite, dar şi reţineri prudente, admiraţii deslănţuite, dar şi respingeri furibunde, reproşuri oneste, dar şi răstălmăciri ridicole. Scriitorul primise cu ani în urmă ca licean, calificarea de „autor consacrat", de la colegii săi, asupra cărora îşi exercitase fascinaţia cuvîntul tipărit al primelor încercări publicate de o altă revistă decît cea poligrafiată în şcoală. Tot ca licean capătă de la redacţia revistei „Viaţa nouă" (din 1898)— a lui D. Caselli, I. Costin şi Aristide Cantilli, unde publicase primele două nuvele, un calificativ global, alături de N. D. Cocea şi Gr. Pişculescu— „cîţiva luceferi proaspeţi ai literaturii"—care i se pare însă exagerat şi dubios.

Caracterizările şi aprecierile demne de atenţie nu întîrzie. Cînd Sadoveanu publică *Şoimii* în foiletoanele „Voinţei Naţionale" a lui Vintilă Brătianu, Vasile Pârvan precede lucrarea de un articol introductiv elogios, care a atras îndată privirile cercurilor literare, incitîndu-l pe umoristul G. Ranetti să citească şi să persifleze unele pasagii ale romanului, ceea ce, după spusele scriitorului, i-a adus un serviciu publicitar[6]. În curînd, Titu Maiorescu doreşte să-l cunoască pe tînărul autor al unor povestiri din

[5] *Anii de ucenicie*, p. 71.
[6] *Ibidem*, p. 264.

război pe care, cu minuția-i cunoscută le adnotase subliniind, deopotrivă, măsura tonului și sobrietatea expresiei, remarcate cu încîntare, ca și unele stîngăcii, repetiții și revărsări în descrieri. Coșbuc îi solicită, prețuindu-l, colaborarea pentru „Albina". Egalizarea pe care Iorga o făcuse sub raportul valorii între Sadoveanu și V. Pop e însă preluată de H. Sanielevici, directorul revistei „Curentul nou" din Galați, 1905. Sanielevici, vrînd să-l atace pe Iorga și revista patronată de acesta, încearcă să-l desființeze, ca scriitor, pe Sadoveanu, considerîndu-l reprezentant tipic al sămănătorismului și nemaiobservînd esențialele deosebiri de concepție și atitudine, în ciuda aparentelor identități tematice. Sadoveanu era acuzat de imoralitate în literatură, într-o epocă în care Sanielevici aprecia că „țara românească are nevoie de o literatură care să propage munca regulată și stăruitoare, viața liniștită de familie, cinstea, economia, sobrietatea, hărnicia, sentimentele delicate". Sanielevici trăgea un semnal de alarmă, informînd opinia publică despre primejdia „naturalismului bestial" din opera lui Sadoveanu. Cu exemple culese din volumele *Dureri înăbușite* și *Crîșma lui Moș Precu*, pe baza unor criterii extraestetice, Sanielevici întocmește un stupid tablou sinoptic, reducînd scrierile lui Sadoveanu la „beție, adulter, prostituție și violență pînă la criminalitate" [7]. Malignitatea celui care-l caracteriza pe autorul *Durerilor înăbușite* astfel: „sufletul unui asemenea scriitor e la nivelul sufletului unui vagmistru", nu i-a slujit decît să-l acopere de ridicol pentru posteritate. Se pare că la înverșunarea lui Sanielevici împotriva sămănătorismului și la confuzia „Sadoveanu-sămănătorist" se adăuga dorința de represalii la lipsa de entuziasm a scriitorului moldovean față de scrierea sa privind rasele umane. Al doilea număr din „Curentul nou" flutură ca pe un stindard polemica tăioasă a lui G. Ibrăileanu, în care i se atrăgea atenție lui Sanielevici că realitatea nu e imorală și că, deci, „a zugrăvi societatea în culori reale e o operă morală, iar Sadoveanu este un adevărat scriitor al pămîntului românesc" [8], un „mare și adevărat scriitor, care nu compune ci creează conform cu realitatea" [9].

Laudele și respingerile s-au amalgamat și s-au succedat vertiginos în epocă. Valoarea literară însă a impus, iar Academia Română și-a oferit doi ani la rînd premiile primelor două volume ale scriitorului: *Povestiri*— raportul fiind semnat de Titu Maiorescu și *Șoimii*—raportul aparținîndu-i lui Ion Bianu.

O recunoaștere a supremației sale în literatura timpului este și alegerea lui Sadoveanu ca președinte, în 1908, al recent constituitei Societăți a scriitorilor români.

Multiplele aprecieri elogioase sînt încununate în 1915 — 1916 de raportul lui Delavrancea către Academia română, în care Sadoveanu este propus membru corespondent. „Titlurile d-lui Sadoveanu, care-l recomandă atenției noastre și a d-voastră, sînt operele sale literare, îndeosebi *romane* și nuvele. Atît unele, cît și altele, sînt studii serioase de moravuri, scrise cu un mare talent, cu o limbă bogată, cu un stil minunat.

---

[7] *Morala d-lui Sadoveanu*, în „Curentul nou", 15 XI 1905.
[8] *Doi critici și mai mulți scriitori*, în „Curentul nou", 1905, nr. 2, p. 18.
[9] *Scriitori și curente*, p. 140.

Viaţa eroilor săi este însăşi viaţa noastră din trecut şi de astăzi. Şi dl. Sadoveanu este unul din cei mai cunoscuţi scriitori ai noştri, din cei mai iubiţi, din cei mai admiraţi[10].

Delavrancea pomenea de romanele lui Mihail Sadoveanu. Începutul secolului XX este cu deosebire sărac în ceea ce priveşte această specie epică de amploare. Duiliu Zamfirescu îşi publicase în „Convorbiri literare" primele trei romane din ciclul Comăneştenilor pînă în 1900.

Romanul cu cheie al lui N. Petraşcu, *Marin Jelea*, era cu mult sub nivelul minim obligator, ca şi romanul istoric *Strămunii*, de la 1900, al lui Ludovic Dauş, şi ca atîtea alte încercări neizbutite ale unor şi mai mărunţi autori.

Toată perioada literară de pînă la primul război mondial e dominată de genul scurt. Frecvenţa cuvîntului „povestiri" în titlurile culegerilor de schiţe şi nuvela este semnificativă. Romanul nu avea tradiţie. Ibrăileanu considera romanul „ultimul termen al evoluţiei literare" şi, în consecinţă, „genul cel mai pretenţios" către care scriitorii români au fost nevoiţi că parcurgă o perioadă de tranziţie, de încercări, dibuiri şi preludii[11]. Sadoveanu se încumetă să treacă prin acest „purgatoriu". Cinci din cele 29 de volume publicate pînă în 1918 sînt romane.

Primul este un roman istoric—*Şoimii* (pe care ne vom mărgini în acest articol a-l enumera), publicat în 1904, după o primă variantă din 1903, cu titlul *Fraţii Potcoavă*, şi care-şi are sorgintea în dragostea, cutotul particulară, a scriitorului, pentru istoria patriei, încă de pe cînd asculta cu obrajii aprinşi lecţiile modestului domn Busuioc, în lecturile lacome ale baladelor prelucrate de bătrînul Nedea Popescu, în proiectul nesăţios început în clasa a II-a gimnazială, al unui roman haiducesc în mai multe tomuri, intitulat *Florea Corbeanu haiducul*. Tot istoric este şi ultimul roman dintre cele cinci : *Neamul Şoimăreştilor*, apărut în 1915.

Celelalte trei romane au, prin temă şi subiect, un loc de sine stătător în ansamblul operei sadoveniene şi în epica vremii.

Primul dintre ele, adică al doilea roman, apare în 1906, cu titlul *Floare ofilită*, după ce trecuse prin topirea şi retopirea a două versiuni : *Î n liniştea pădurii*, din 1900 şi *Un foc în negură*, din 1901. Al doilea roman se intitulează *Însemnările lui Neculai Manea* şi apare în 1907 şi, în sfîrşit, al patrulea, *Apa morţilor*, e publicat în 1911. Frămîntările şi încercările de romancier ale lui Sadoveanu, înainte, în intervale, sau concomitent cu desăvîrşirea acestor romane, sînt însă mult mai numeroase. Unele s-au rătăcit între proiectele părăsite, cum au fost, un roman de adolescenţă—*Suflete pierdute* şi altul umoristic, pe care urma să-l scrie împreună cu Nicuşor Beldiceanu şi să-l intituleze *Popa Tărăboi*, ultimul fiindu-i de folos la culegerea de povestiri *Crîşma lui Moş Precu* (1904). Altele au devenit nuvele ratate, cum însuşi scriitorul îşi califică nuvela *Tu n-ai iubit*[12] cele mai multe însă reducîndu-şi volumul la acela al unor nuvele ample, adevărate romane concentrate prin substanţa lor epică, aşa, cum sînt : *Haia Sanis*, *Ion Ursu*,

[10] „Analele Acad. Rom.", seria II, tom. 38 (*Dezbaterile*), 1915—1916, p. 198—199. [În 1923 9 VI, Sadoveanu devine membru plin ; discursul său de recepţie e un elogiu al *Poeziei populare*.]

[11] V.R., 1908, nr. 2 şi în *Scriitori şi curente*.

[12] *Mormîntul unui copil*, 1906.

Petrea Străinul, Duduia Margareta. De fapt, nuvela *Duduia Margareta* din volumul omonim (1909) e considerată de Ibrăileanu chiar roman, sau, avînd în vedere sensul subtitlului articolului lui Ibrăileanu, un stadiu intermediar „spre roman". Toate aceste punți de legătură între nuvelă și roman, de fapt independente ca valoare estetică, aceasta nefiind direct proporțională cu dimensiunea, iar *Haia Sanis*—bijuterie a genului—depășind nivelul artistic al *Florii ofilite*—au pentru viitorul romancier importanța unor studii pregătitoare, amănunțind detalii, luminînd, în primplan, un caracter sau altul.

Vom numi romane cele trei ipostaze ale tîrgușorului moldovenesc dintr-o anume etapă istorică, sau, mai bine spus, cele trei studii ale unuia și aceluiași tablou, văzut din unghiuri diferite, de la distanțe diferite, cu intensități de lumină și culoare diferite. Le vom numi romane—chiar dacă în accepția contemporanilor apariției lor romanul avea o definiție care nu cunoștea suplețea și limitele elastice, ci impunea norme rigide, obligatorii în totalitatea lor, fără libertatea omiterii sau includerii vreuneia. De fapt, era vorba de prejudecata admiterii exclusive a unei formule unice de roman,—cuprinderea și desfășurarea cronologică și gradată a unei existențe sau a mai multor existențe semnificative din punctul de vedere al unor idei etice sau sociale, definirea unor eroi bine individualizați, străini de orice participare afectivă—lirică a scriitorului—formulă cu un caracter dramatic implicînd conflict și deznodămînt, perfect valabilă și astăzi și care a dat de-a lungul deceniilor capodopere ale genului, dar care nu admitea, în paralelă, formule tot atît de fructuoase.

Romanele lui Sadoveanu nu se potriveau tiparului unanim acceptat din acei primi ani ai secolului nostru, fapt care a stîrnit nedumeriri și derută între cei în măsură să încerce clasificarea și încadrarea prozei sadoveniene în formulele curente. La întrebarea:—care e contribuția specifică a lui Sadoveanu?—mulți au răspuns:—aceea de povestitor. Căutînd—în romanele pomenite—distanțare față de obiect, multilateralitate și complexitate a tipurilor, anularea sau măcar comprimarea sentimentelor subiective, observație rece—atribute necesare romanului social, și descoperind, în schimb, vibrația tuturor corzilor sufletești ale scriitorului, urmînd neclintit evoluția eroilor, climat emotiv cu adevărat propice povestirii, atît *Floare ofilită*, cît și *Însemnările lui Neculai Manea* sau *Apa Morților* sînt incluse în categoria epică a povestirii ample.

Pe Ibrăileanu, forma de jurnal intim a romanului *Însemnările lui Neculai Manea* îl făcea ezitant în aprecieri: „Ultimele două lucrări ale d-lui Sadovenau, *dacă e vorba să le dăm un nume* (s.n.,R.F.) sînt romane — și e sigur că forma în care compune acum d. Sadoveanu („de jurnal" și de „scrisori") nu poate fi definitivă, căci este prea departe de forma obișnuită, firească, a romanului" [13].

Lui Eugen Lovinescu, lirismul care constituie nota cu adevărat și în totul particulară a prozei sadoveniene, întrucît faptic nu se deosebește prea mult de a scriitorilor de frunte din acel timp — Duiliu Zamfirescu, Slavici, Agîrbiceanu, Galaction etc. — îi crează dificultăți atunci cînd încearcă o caracterizare și o clasificare riguroasă.

[13] G.Ibrăileanu, *Însemnările lui Neculai Manea*, V.R., nr. 2, 1908.

Realismul de factură specială din scrierile lui Sadoveanu e denumit de către Lovinescu, incert, „materialism liric". Lovinescu face două confuzii. Mai întîi, judecă proza, în speță romanele sadoveniene, raportîndu-le exclusiv la normele realismului din romanele sociale. În al doilea rînd, identifică lirismul din proza lui Sadoveanu cu postromantismul sămănătorist și crede că a descoperit compartimentul literar în care să-l încadreze pe scriitor, numindu-l „sămănătorist moldovean"[14].

Potrivit acestor criterii exclusiviste de cîntărire, lirismul sadovenian este excomunicat.

De fapt, apreciat în sine, lirismul este considerat de către Lovinescu „merit esențial al scriitorului", care însă, „privit în categoria epică", constituie o „inferioritate"[15]. Conform acestei prejudecăți critice, „opera scriitorului moldovean — decretează Lovinescu — *se exclude din domeniul creației epice*", pentru a se fixa în domeniul creației lirice"[16]. Asupra unora dintre aceste aprecieri minimalizatoare sau, în cel mai bun caz, confuze, Lovinescu revine în 1937, corectîndu-le, îndulcindu-le sau opunîndu-le o părere contrarie. Sadoveanu, ca și Rebreanu, aparține epocii de după primul război mondial, își dă adevărata măsură a talentului său singular în expresie abia în capodoperele apărute începînd din 1930, în *Baltagul*, în *Frații Jderi*, în *Zodia Cancerului. Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este, la rîndul său, sinteza romanului de provincie antebelic, în care același tablou al aceluiași mediu, al acelorași împrejurări faptice și aproape al acelorași personaje, doar cu nume noi, capătă dintr-o dată adîncime și perspectivă, prin profunzimea analizei, nemaifiind susceptibil de reproșul „insuficientei preparații psihologice". Acest salt valoric incontestabil atenuează și scuză, într-un fel, reținerile lui Lovinescu în aprecierea volumelor de început. Acestea aparțineau încă — stilistic — sfîrșitului secolului al XIX-lea, perioadă mai săracă în realizări literare importante decît deceniile anterioare.

Alături de Sadoveanu, un grup de prozatori tineri dezvoltă la începutul secolului un tip de proză a „faptului divers" — cum o numea Gîrleanu, dar nu naturalist-indiferentă ci emoțională, încărcată de semnificații etice. Ideea de apostolat, de milă pentru cei năpăstuiți, devine o tendință în artă, făcînd din scriitorii acestor ani niște misionari sociali.

Nota distinctivă a lui Sadoveanu, în afară de forța latentă a talentului său, este poezia. Ibrăileanu îl numea „mare poet al naturii românești". Exegeții de după el lărgesc sfera lirismului sadovenian la întreaga operă, arătîndu-l pe scriitor drept un poet liric și în proză. Este o poezie a prozei, mai mult sau mai puțin perceptibilă, implicită chiar în înfățișarea aspectelor de viață celor mai prozaice. Sadoveanu, după cum remarca Tudor Vianu[17], nu se mărginește la evocarea întîmplărilor și la împletirea destinelor, ci încheagă în jurul lor o atmosferă poetică asemănătoare unei compoziții multiple și sonore. E o modalitate nouă de a prezenta aspectele realității. Scriitorul „își ilustrează un sentiment prin scene reale din viața

---

[14] E.Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV, *Evoluția prozei literare*, p. 28, 1928.

[15] *Op. cit.*, p. 39.

[16] *Op. cit.*, p. 38.

[17] T.Vianu, *Arta prozatorilor români*, E.P.L., 1966, vol. II, cap. *Realismul artistic și liric.*

reală", arăta Ibrăileanu. Sadoveanu își obiectivează lirismul, deosebindu-se astfel de poeții lirici care, scriind proză, nu pot „ieși din cercul propriei lor personalități" și „nu pot creea decît un singur personaj real, pe ei înșiși". Ibrăileanu se referea la Eminescu, ai cărui Dionis și Jeronim sînt repetarea, oglindirea directă și nemodificată a propriului său profil psihic [18].

La Sadoveanu este remarcabilă tocmai obiectivarea lirismului, prezența sa în fiecare pagină, prezență care nu e incompatibilă cu realismul cel mai acut. Realitatea e filtrată prin propria sa personalitate artistică, personajele diversificîndu-se. După lapidara caracterizare a lui G. Călinescu [19], Sadoveanu reușește „să se multiplice în afară". Repetabilitatea — remarcată în critică — a universului sadovenian, a personajelor — pe categorii — ține de spirala aprofundării unui studiu social sau psihologic.

Ceea ce se impune oricăror investigări critice a operei lui Sadoveanu este contactul nemijlocit cu realitatea, răsfrîngerea simplă și onestă a acestei realități, un realism de o factură deosebită, refuzîndu-se cuprinderii într-o definiție rigidă, un realism în continuu proces de osmoză cu poezia, realismul unui romantic. Acest romantic e însă admiratorul lui Maupassant, din ale cărui nuvele traduce în 1907, e „fascinat" de *Madame Bovary* a lui Flaubert, e atras de Zola, cunoaște și împărtășește teoriile lui Taine. În 1910 publică traducerea studiilor lui Taine : *Despre natura operei de artă* și *Despre producerea operei de artă*. Romanele provinciei sînt constituite pe ideea determinismului fizic și social, înfățișînd alunecarea, inexorabilă, pe panta ratării și degradării morale a unor ființe umile, mutilate de mediu. În tonul său specific inimitabil, învăluit, alternînd duioșia cu amărăciunea, umorul cu ironia subțire, scriitorul respinge o lume, face rechizitorul unei societăți și o condamnă.

Disocierea realismului sadovenian de aura sa romantică ar face neinteligibilă, insesizabilă, tocmai nota sa distinctivă, de puternică originalitate. Uneori procedăm însă și la asemenea disecții conștiente, cu unicul scop de a inventaria și a atrage atenția asupra unor detalii. În cazul de față, privind cu lupa tabloul provinciei moldovenești de la începutul sec. XX, putem amănunți accentele critice care, la privirea de ansamblu, se pierd sau își atenuează ascuțimea tăioasă.

Repulsia declarată a scriitorului pentru „hibridul orășenesc" comportă nuanțe care corespund unei alternări continue între aversiune nedisimulată și compasiune. Oameni și împrejurări tipice mediului de tîrg într-o anume epocă cunoscută prin experiență directă — între 1880 și primul război mondial — compun o imagine menită să demonstreze inconsistența tihnei provinciale, paravan care ascunde drame meschine, dar nu mai puțin dureroase, vieți irosite fără nici un țel, o țesătură complicată de patimi mărunte, ambiții maniacale, vicii și dezordini sufletești. Eroii fac parte din obscura mică burghezie provincială : meșteșugari pauperi, slujbași mărunți, militari pervertiți de mediul steril al cazarmelor și de chefurile cazone, boieri scăpătați, femei sensibile, ofilindu-se și pierind înghițite în această vîscoasă „baltă a liniștii". Un mediu eterogen, îmbîcsit de camă-

[18] Ibrăileanu, *Însemnările lui Neculai Manea*, V.R., nr. 2, 1908.
[19] Studiul din culegerea *Studii și articole închinate lui M. Sadoveanu*, E.S.P.L.A., 1952, p. 33.

tă, de speculă, de interese politice, un mediu în care vegetează o lume nefericită sufocată de stereotipie, mutilată de ticuri şi automatisme, împietrită într-o existenţă searbădă şi inutilă. Orice aspiraţie pură către înlăturarea canoanelor uniformizante eşuează, de cele mai multe ori, tragic. Cele trei romane de care ne ocupăm sînt fiecare în parte o culegere de biografii zguduitoare ale unor oameni striviţi de o ambianţă implacabilă, eroii principali lunecînd inevitabil spre autodistrugere sau surpare morală. Tînjirea desperată către spargerea monotoniei nu mai lasă loc discernerii metodelor. Induşi în eroare de paleative, eroii au iluzia umplerii golului de viaţă, alegînd beţia, adulterul, jocurile de noroc, taifasurile găunoase, visarea sterilă.

Surprinsă în instantanee, în numeroase schiţe, povestiri, nuvele (cum sînt : *Două vieţi*, *Moş Simion*, *Ruini*, *Epilogul*, *O zi ca altele*, *Cîinele*, *Faceri de bine*, *Printre gene*, *Slujbaş vechi*, *Istoria unei pălării*, *O amintire*, *Un cal şi un om*, *Orbul Isac Zodaru* şi bineînţeles cunoscutele *Haia Sanis*, *Balta liniştii*, *Ion Ursu*, *Duduia Margareta*), viaţa provinciei e cuprinsă plenar, ca fenomen social, în romane. Fiecare detaliu e indispensabil închegării ansamblului, descoperind adevărata faţă a lucrurilor.

Liniştea idilică a mahalalelor e falsă, o prăfuită pînză de păianjen care ascunde goliciunea sufletelor, nepăsarea şi împietrirea. Viaţa micilor funcţionari — cărora scriitorul le-a închinat primul său roman inspirat de tîrgul de provincie — *Floare ofilită* — e aproape identică la fiecare în parte, banală şi seacă. O lume circumscrisă la o existenţă larvară, împotmolită în prejudecăţi, ocupaţii meschine sau inerţie totală. Pînă la măritiş, fetele îşi trec zilele împletind horbote şi citind de zeci de ori aceleaşi romane sentimentale. Căsătoria — convenţie şi fatalitate — nu schimbă cu nimic perspectiva vieţii. Femeile au iluzia unei activităţi necesare, agitîndu-se maniacal cu scuturatul zilnic şi pregătitul proviziilor de iarnă. Această mlaştină morală e agitată superficial şi periodic de o logodnă, o nuntă, un botez. Bărbaţii se automatizează în tabieturi, divertismentele fiind la rîndul lor nişte automatisme : cafea la oră fixă, preferans sau tabinet cu vecinii, discuţia „politică" de la cafenea. Pentru cei mai mulţi locuitori ai tîrguşoarelor provinciale, „politica", mai bine zis discuţia politică, e concepută ca un divertisment alături de ceaşca de cafea, de paharul de ceai sau de vin, alături de vizitele protocolare între familiile cunoscute, sau de jocul de loto. „Politicalele" au loc în piaţă, cînd bărbaţii se duc după cumpărături, „între baratca măcelarului şi grămezile de legume ale bulgarului", ori în cafeneaua, cofetăria sau cîrciuma mai selectă a oraşelului. Comentariile politice se fac de obicei în această formă : „Zaharia, primarele întreabă : Ce se mai aude frate ? Zice că guvernul greu, greu ! şi dă de duşcă un pahar. Pe urmă iar ciocni : Da, cu Lascăr Catargiu ce se aude ? — Bine mersi ! zice madam Trifanov"... (*Floare ofilită*), sau iau un ton fulminant împotriva unui inamic ignorat. „Conu Leonida", multiplicat, vociferează incoerent şi ridicul, amestecînd chestiunea ţărănească cu legile, cu afacerea „Struţber", dar „cu tot belşugul de vorbe, nimeni însă nu înţelegea despre ce-i vorba".

Alături de cei care se conformează pasiv şi inofensiv acestei vieţi de păpuşi mecanice, sînt alţii care devin exponenţii ei agresivi, maligni. Aşa sînt profesorii de la şcoala la care predă Neculai Manea, măcinaţi

de dușmănii și dezbinări politice sau personale, o adunătură de oameni răi sau ignoranți, proști sau prostiți, unii alergînd după o politică de căpătuială. Lipsiți de orice preocupare care să privească bunul mers al școlii, au făcut din cancelarie sediul certurilor politice, cînd cei din partide deosebite își dau pe față, reciproc, hoțiile.

În viața tîrgului provincial politica nu e doar un divertisment comic și inocent, pigmentînd pauza de prînz a micilor funcționari. Pentru unii ea este o profesiune unică sau suplimentară, bănoasă și facilă, o profesiune care nu pretinde nici studii, nici destoinicie, ci doar îndrăzneală și lipsă de scrupule. Sadoveanu demască politica de mascaradă și de jaf a partidelor așa-zise „istorice". O dată cu Neculai Manea cititorul ia cunoștință de spectacolul dezgustător al alegerilor și de cameleonismul unora din politicieni. Ferventul liberal, profesorul Leonard Iliescu, dîndu-și seama de avantajul pe care l-ar avea dacă ar trece în partidul opus, se lasă convertit de profesorul de religie. Trecerea dintr-un partid în altul se face cum nu se poate mai firesc și Leonard explodează verbal în ajunul alegerilor împotriva grozăviilor întîmplate sub „stăpînirea guvernului lung de tristă memorie", al cărui adept fusese pînă mai ieri. Pentru reușita alegerilor el propune destituirea telegrafică a tuturor celor asupra votului cărora are îndoieli. Directorul școlii se îndeletnicește cu memorii și rapoarte împotriva profesorilor care nu frecventează adunările politice. Neculai Manea simte că n-are ce căuta între acești oameni care se rușinează de obîrșia lor umilă, șoptesc prin colțuri, și-și zîmbesc dulceag chiar cînd, în realitate, se urăsc de moarte. Politica funcționarilor din orășel e aceea de a fi „cu toate partidele, cu toate guvernele". Lupta e primejdioasă și de aceea ocolită. Acestor oameni, o calitate le e neapărat necesară: priceperea de a-și însuși, pentru satisfacerea intereselor personale, averea obștească. Candidații în alegeri fac promisiuni extraordinare pentru a-și asigura votul, uitîndu-le îndată după aceea. Banul public nu e folosit pentru îmbunătățirea condițiilor de viață ale poporului, ci e mînuit în cercul restrîns și spre folosul exclusiv al celor interesați. Cele cîteva străzi pietruite din tîrgurile nevoiașe unesc domiciliul diverșilor primari ce s-au perindat la cîrma administrației orășelelor, cu primăria. Felinarele care luminează ulițele tîrgului „își mută locul de cîte ori se schimbă guvernele și se primenesc edilii". Neglijența, nepăsarea, lipsa de răspundere cetățenească domnesc peste tot. În certurile care au loc la cofetăria tîrgului Săveni (Fălticeni), politicienii celor două partide istorice își dispută niște inexistente realizări și-și denunță reciproc furturile. Cele două gazete de partid se atacă furibund. Cu toate aceste furtuni, în tîrg nu se schimbă nimic: „Palatul Justiției crapă și amenință cu pedeapsa surpării și pe judecători și pe judecați; primăria arată geamuri lipite cu hîrtie ca niște ochi de orbi; în școli, în timpul iernii, suflă vîntul și bieții copii tremură, iar profesorii reumatici se plimbă prin clasă în paltoane, cu căciulile în cap și tușesc. De ani de zile, primarii burtoși s-au străduit să facă ceva și n-au izbutit, din pricină că opoziția se împotrivea, ca să facă ea, cînd partidul ei va veni la putere".

Pe această cale politică, unii se desprind din mijlocul micilor slujbași și fac ceea ce se numea „o carieră strălucită", înmulțindu-și averea prin afaceri și necinste. Cultului vițelului de aur i se aduc jertfe sentimentele nobile. Oamenii ajung să se sfîșie între ei, pentru a ajunge la singu-

rul bun care le poate asigura putere şi viaţă îmbelşugată : banul. Totul se cumpără. Frumuseţea femeilor e o marfă şi o momeală, se vinde cui dă mai mult. Căsătoria e o afacere, un contract, „o datorie socială şi nimic mai mult ; (...) dacă lîngă datorie se adaugă şi sentimentul, cu atît mai bine". Cînd nu se adaugă, soluţia obişnuită şi care nu miră pe nimeni e adulterul. Omul e judecat în raport cu averea. În şcolile comune, copiilor săraci li se impută veşnic sărăcia. Lui Neculai Manea, care fusese un astfel de bursier timid, „despre haine i se amintea zilnic că nu-s ale lui şi că mănîncă de pomană hrana pe care statul o dă unor trîntori".

Oraşul, sau mai bine-zis tîrgul — căci de el e vorba — e, la M. Sadoveanu, un loc otrăvit, în care sufletele se pierd, se dezumanizează, sînt împinse la dezordine şi viciu, meschinărie şi uscăciune, desperare şi lipsa oricărui ideal. Nonconformiştii sînt zdrobiţi, ca Radianu, ca Maria Stahu, ca Daria Mazu, sau se ofilesc, avînd conştiinţa amară a compromisului care le desfiinţează personalitatea, le alterează eul moral, ca Neculai Manea sau Tinca Negrea. Cei mai mulţi dintre aceşti rebeli împotriva normelor vieţii provinciale sînt porniţi din mediul rural, care, în viziunea scriitorului şi, de fapt, în literatura începutului de veac XX) este sinonim cu zona purităţii morale. Traumatismul smulgerii din acest mediu şi-a pus o pecete de neşters pe destinul „dezrădăcinaţilor". Ei sînt nişte inadaptaţi şi inadaptabili, într-o lume care le rămîne străină, înstrăinîndu-se în acelaşi timp de ai lor. Drumul de întoarcere în lumea din care au plecat e închis. Elanurile pier în vidul moral din jur. Eşuarea e lamentabilă, şi duce fie la pieire, fie la resemnare şi renunţări totale. Profesorul Manea, greu încercat de viaţă, caută refugiu într-un orăşel moldovenesc, singura-i dorinţă fiind aceea de a găsi tihnă şi putinţa izolării. Curînd înţelege că tihna uliţelor cu căsuţe albe şi înflorite ascunde nenorociri, că „în liniştea asta care te înşală, curge ca oriunde fluviul răutăţilor omeneşti". Epoca de dureroase frămîntări şi îndoieli s-a sfîrşit cu o falsă împăcare. Durerea degenerează în obişnuinţă. Împăcarea are o temelie şubredă : o viaţă falsă, de înşelăciune, în care strîngeri de inimă şi gînduri mîhnite îl chinuie din ce în ce mai rar.

Profesorul Radianu a avut şi el cîndva dorinţa de a munci şi a fi folositor semenilor săi, dar în luptă cu meschinăria provinciei a ieşit înfrînt. Insatisfacţia sa e sfîşietoare, dar lipsită de energie, incapabilă de acţiune. De presiunea sufletească şi sentimentul zădărniciei, care l-au îngenunchiat pe Neculai Manea în sensul împotmolirii în resemnare şi satisfacţii mărunte, izolate, la Radianu ating o intensitate devastatoare. Cu conştiinţa limpede că e un ratat, încearcă desperat să-şi înece ultimele regrete în otrava băuturii, lucid că o dată cu fiinţa morală şi-o ucide şi pe cea fizică.

Moare lîngă un gard, într-o noapte de iarnă, ca un cîine hăituit.

Tinca Negrea din *Floare ofilită*, Maria Stahu din *Apa morţilor* şi mai tîrziu Daria Mazu din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, sînt din aceeaşi familie spirituală. Societatea în care trăiesc, refuzîndu-le orice modalitate de realizare a capacităţilor virtuale din planul moral şi intelectual, eroinele lui Sadoveanu se răzvrătesc uniform, în singura formă ce le este accesibilă : refugiul şi credinţa oarbă, şi în cele din urmă devastatoare, în dragoste. Căutarea obstinată a dragostei pure, a dragostei adevărate, devine un steag al rebeliunii, visarea e de asemenea o ipostază a înfruntării destinului.

Credința în dragoste, în vis, în fericire, e un atac împotriva uniformității, împotriva îngenuncherii resemnate sub povara distrugătoare a simulacrului de viață, împotriva tiraniei formelor fixe. Unică rază de lumină în existența pîcloasă a acestor eroine, dragostea sfîrșește fie prin a se îndepărta ca proiectarea himerică a unui vis imposibil, fie se metamorfozează dezastruos și jalnic, nerezistînd mediului în care a fost coborîtă. Și într-un caz și în celălalt, ea nu poate umple niște vieți tînjind agresiv și violent către împliniri definitive și saltul în gol al unor suflete dăruite total unei iluzii, unei „ape a morților", unei „fata morgana", nu poate sfîrși decît tragic. Cu excepția Tincuței Negrea, căreia-i este rezervat, ca și lui Neculai Manea, fructul veșnic amar al resemnării, al autoînșelării. Suflet linear, inteligență mediocră (în lecturile ei nu trecuse mai departe de citirea repetată a cîtorva romane ferfenițite), Tinca se încredințează naiv și fără combustii sufletești deosebite dragostei cuminți, aprobate de familie și legalizată prin căsătorie, pentru tînărul ei vecin Vasile Negrea. Însușindu-și de timpuriu niște înțelepciuni izvorîte din instinctul de autoconservare — „viața noastră e mai strîmtă, trebuie să te mulțumești cu puțin", Tinca va rezista mai ușor decît semenele ei, Maria Stahu și Daria Mazu, șocului gradat al dezamăgirilor. Criza culminantă, provocată de înțelegerea inconsistenței visului său de iubire, o duce la hotarul dintre viață și moarte, pe care nu-l trece, dar dincoace de care va rămîne tot restul vieții o înfrîntă, o „floare ofilită". Va deveni sau nu și ea aidoma vecinelor sale din tristul cartier al funcționarilor, abrutizate de vicii în care încearcă să-și ucidă durerile sufletești, în orice caz, finalul romanului o arată pornind pe calea tuturor abdicărilor, aceea a resemnării. Închizîndu-și sufletul pentru toți, Tinca acceptă pentru viitor „o viață cu care începea să se împace, o cîmpie fără lumină multă și fără flori, prin care trebuia să treacă numaidecît, alături de cel care-i fusese odată drag".

Pe o treaptă superioară de evoluție sufletească, Maria Stahu (*Apa morților*) și Daria Mazu (*Locul unde nu s-a întîmplat nimic*) nu acceptă compromisurile. Aspirației către iubire absolută i se asociază, complicînd-o iremediabil, speranța confuză în autorealizare, nonconformismul împotriva mlaștinii absorbante a vieții tîrgului, conștiința demnității umane, setea de sinceritate și de cinste, nevoia de a-și închina viața unui ideal. Eșecul în cazul învestirii unui asemenea capital sufletesc nu poate avea decît un deznodămînt tragic. Înțelegînd că dragostea excepțională și durată în veșnicie, către care se ridicase hotărît și furtunos, fusese doar un miraj, o mai lungă amețeală care o tîrîse, subteran și implacabil, către aceleași tipare anihilante ale vieții din care luptase să se smulgă, Maria Stahu preferă pierderea în neant ca pe unica posibilitate de eliberare (Aceeași cale va fi urmată de Daria Mazu, în romanul apărut între cele două războaie, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*).

Romanul sadovenian închinat vechiului tîrg de provincie apare astfel ca un soi de monografie în trepte, printr-o repetare amplificatoare, de la simplu la complex, în care realismul se amestecă într-o doză specifică și inimitabilă cu romantismul, liricul cu epicul. Tabloul sociologic, de fapt al criticii sociale făcută de Sadoveanu în aceste romane, pe care am încercat să-l închegăm în paginile precedente, e realizat de scriitor cu mijloace aparținînd ades literaturii lirice : simboluri, sugestii, laitmotive, metafore, armonie lingvistică interioară. Sadoveanu stăpînește ca nimeni altul arta

de a evoca o atmosferă, arta de a urmări discret, dar obsedant, motive care să concentreze sensuri definitorii pentru analizele sociale şi psihologice întreprinse. Vizibilă şi permanentă este îngemănarea dintre tonul obiectiv şi duioşia delicată, alternarea continuă între umor, sarcasm şi ironie caustică, pe de o parte, şi comprehensiunea subiectivă faţă de durerea umană.

O permanenţă a literaturii sadoveniene — natura — nu poate lipsi din romanele tîrgului de provincie. Natura e şi aici nu o suită de descrieri picturale, ci o stare sufletească înţeleasă în capacitatea de a se ipostazia multiplu. Tudor Vianu vedea în natura sadoveniană o „cutie de rezonanţă a sentimentelor".

Asociat continuu naturii, ca traducere a unei stări sufleteşti, este laitmotivul *luminii* şi, ca revers, al extincţiei ei. Cîteva exemple culese din romanele care ne stau în atenţie, au rostul de a sprijini concret afirmaţiile de mai sus :

Relatarea începutului dragostei dintre Tinca şi Vasile Negrea e acompaniată mereu de referiri la natură, ca de un refren semnificativ : „Era *lumină* în toţi ochii", „văzduhul se umplea de valuri de *lumină* şi căldură", „era în aer un miros dulce de primăvară bogată şi prin *lumina* orbitoare veneau zgomotele împrejurimilor ca ceva neobişnuit, ca murmurul unei vieţi cu totul nouă" „*lumina* lui april veni pe aripele cocoarelor şi rîndunelelor, aducînd multe frumuseţi, şi nădejdi şi mai multe", „era în livadă o *lumină* mare şi un miros dulce de meri înfloriţi", „pe lanurile de grîu verzi, pe fînele de iarbă tînără, plutea o pace de *lumină*" etc.

Portretul Tincăi are aceeaşi amprentă : „Faţa albă, ochii, aveau o *lumină* blondă de rîs". Dragostea ei e caracterizată de scriitor ca o „cernere de lumină", „acum iată, în viaţa ei închisă, acoperită ca de un nour, năvălise un val de soare. În *lumina* care se făcea, i se părea că i se deschide o poartă spre necunoscute ţărmuri de fericire". Repetiţia e obsedantă, tocmai pentru a sublinia sensul şi a mări efectul contrastului din partea a doua : „niciodată sufletul ei nu fusese plin de atîta *lumină*", Vasile „se uită cu ochi de *lumină* la dragostea lui". Logodna lor are un decor paradisiac, nestrident : „Trecură prin pîlcuri de flori tinere, pe sub bolţi de sălcii îmbrăţişate (...) Îşi alăturară obrazurile şi-şi ridicară ochii spre *lumina* de sus". Căsnicia lor începe tot sub semnul luminii : „În vremea aceasta, a zilelor pline de *lumină* şi fericire", Tinca îşi aşteaptă soţul „c-o *lumină* de zîmbet pe toată faţa".

Pentru Maria Stahu, de asemenea, dragostea, şi de data aceasta şi maturizarea gîndirii ei, înţelegerea, se traduc tot prin lumină. „Maria începu să bănuiască un abur de *lumină*, în care părea că stă închisă fericirea zilelor viitoare" ; „pe cînd mintea-i întindea cercuri de *lumină* tot mai departe". „Din genuna întunecoasă a vieţii ei de la tîrg scăpase : acuma-i zîmbea *lumina*", „se întoarse iar în *lumină*, şi rămase, aşa, cu ochii mari, suind şi coborînd cu gîndul şi sufletul ca pe o scară către lună". Aceeaşi identitate poetică : dragoste = lumină, o întîlnim şi în *Însemnările lui Neculai Manea*. Culegerea stăruitoare a acestui laitmotiv ar ocupa un spaţiu prea mare şi n-ar adăuga sensuri noi demonstraţiei. Trebuie adăugat că *lumina* e nu numai simbolul dragostei, ci apare ca un simbol unic al zonelor de puritate morală : copilăria, evocarea mamei dispărute, trecutul fericit dar îndepărtîndu-se ireversibil. Din aceste simboluri invocate ades, Sadoveanu încheagă o atmosferă de farmec, mister şi căldură. Para-

lelismul între natura concentrată în simboluri şi viaţa sufletească a eroilor, e simetric şi previzibil: fericire = lumină, nefericire = negură, furtuni. Presimţirea viitorului sumbru o face natura sau, mai bine zis, modul particular de referire la natură. La primele dezamăgiri, Tincăi „lumina lămpi-i se păru mică"; „sufletul îi era covîrşit de mîhnire ca de o pîclă de toamnă". „În marea ei iubire, sosise parcă un vînt gheţos, care veştejise multe flori gingaşe". La fel Maria Stahu, după ce se azvîrle simbolic „cu ochii închişi în *prăpastia* dragostei ei", prea curînd simte „că nu-i mai este îngăduită nici o clipă de lumină pentru suflet în lumea asta". Simbolul stăruie pînă în final, pentru a sublinia conştiinţa zădărniciei, a himerelor spulberate: „o îndoială tragică îi clipea în minte; şi în fulgerul acesta, avea halucinaţia unei *prăpăstii* de la marginea căreia, ca-n visurile de groază, nu se putea trage îndărăt".

În portretul tragicului Radianu revine imaginea „ochilor plini de *neguri* bolnave", „cufundaţi ca-ntr-o negură".

Simbolurile, formulările metaforice se întîlnesc la Sadoveanu pe fiecare pagină. Înseşi titlurile sînt nişte metafore: *Floarea ofilită*, *Apa morţilor*, iar descrierea interioarelor provinciale, a odăilor cu mobile lustruite, cu cadrele din pereţi văzute ca printr-un păienjeniş de fum, cu nelipsita pendulă care „înseamnă clipele rar, rar, uşor", cu ramele de scoici pe măsuţele cu oglindă şi tablalele de lînuri colorate sub bibelouri de bîlci, e un simbol poetic al tristeţii provinciale, cîntată frecvent la începutul secolului al XX-lea de către primii noştri poeţi simbolişti. Metaforele adaugă paginilor sadoveniene o viaţă nevăzută, o mişcare interioară armonioasă. La Sadoveanu, rîsul „adie", gîndurile sînt ca un „abur" sau ca un „vînt", eroilor „le ard ochii de ruşine" sau le „lucesc ochii de durere", neliniştea atinge sufletul ca o „aripă neagră şi cumplită". Spaţiul restrîns nu ne îngăduie însă aici o inventariere completă a exemplelor de lirism în proza lui Sadoveanu.

Poezia specifică prozei sadoveniene nu contrazice valabilitatea epică a romanului sadovenian, după cum nu anulează şi nu atenuează, în romanele examinate (ca şi în toate romanele sale), luciditatea şi asprimea protestului social, adîncit, de fapt, de compasiunea îndurerată a scriitorului pentru „suferinţele liniştii, ale liniştii amare", pentru „viaţa mormolocilor din balta noroioasă în care soarele bate numai pe luciu".

PERSONAJE ŞI CARACTEROLOGIE ÎN — *CIOCOII VECHI ŞI NOI*

CĂTĂLINA VELCULESCU

Citind fără prejudecăţi unicul roman al lui Nicolae Filimon, sîntem înclinaţi să credem că avem în faţă nu un roman, cu atît mai puţin unul realist, cum se afirmă de obicei, ci mai curînd o colecţie de bine cunoscute întîmplări romantice şi de rezumate ale documentelor de arhivă, totul expus într-o limbă încărcată cu neologisme şi arhaisme. Deşi a fost caracterizat ca roman popular sau de mistere, tip de carte ce s-a impus prin imprevizibilul acţiunilor, totuşi, de-a lungul primelor patru capitole se face doar prezentarea personajelor pe care le bănuim principale într-o acţiune ce nu se declanşează.

Dar „acţiunea", în liniile ei mari, a fost epuizată încă din *Prolog*, autorul avertizîndu-ne discret că nu spre aceasta trebuie să ne îndreptăm atenţia.

Fiecare din capitolele cărţii trebuie să demonstreze o propoziţie a tezei anunţate în acest *Prolog*, de aceea fiecare în parte este o nuvelă sau o povestire, unitatea rezultînd din voinţa autorului de a dovedi adevărul afirmaţiilor sale, nu din continuitatea logică a acţiunii.

De aceea, şi în evoluţia personajelor, hotărîtoare nu este psihologia şi modalitatea de comportare, ci o predestinare izvorîtă din lipsa de îndemînare a autorului, care nu-şi poate justifica estetic voinţa.

Un capitol are eroi a căror legătură cu contextul romanului este posibilă, dar nu obligatoriu necesară, pentru că personajele optează între mai multe drumuri nu conform unei cerinţe proprii, ci conform cerinţelor unei demonstraţii.

Scriind cu dorinţa de a dovedi adevărul unei teze, Filimon nici nu ţine să dispară din lumea eroilor săi spre a da iluzia că aceştia se mişcă sub imbold propriu. De altfel, procedeul — cu rare şi bine cunoscute excepţii — era caracteristic epocii şi ţinea de neîndemînare, nu de rafinament.

Dinu Păturică ar putea fi prins de la primele acţiuni necinstite sau măcar din ziua cînd Gheorghe, vătaful de curte, îl avertizează pe Tuzluc,

REV. IST., TEORIE LIT. ,TOM. 19, NR. 4, P. 537–543, BUCUREŞTI, 1970.

ori s-ar putea salva de mînia domnitorului Grigore Ghica fugind peste graniță; chera Duduca l-ar putea înșela pe însuși Păturică; Ipsilanti ar fi putut suprima un om atît de primejdios, care ajunsese să știe prea multe lucruri etc. Toate aceste probabilități sînt împiedicate să devină realitate nu printr-o cauză internă a lumii romanului, ci prin dorința declarată a autorului de a alege un drum și nu altul.

Convins că prin literatură ajută la modificarea lumii, Filimon scrie despre o clasă de oameni ce amenință existența țării, cu gîndul de a-i opri ascensiunea, dezvăluind adevărul[1]; dar își deformează subiectul din admirație pentru Tudor și neglijează momente cruciale ale evoluției eroului fictiv, pentru a-și expune opiniile relative la mișcarea din 1821. Astfel, deși nu-l cunoaștem ca participant la mișcările sociale de la mijlocul secolului trecut, Filimon se dovedește, prin scrierile sale, un apologet și un continuator al lor.

Știind — spre deosebire de scriitorii contemporani cu el — să-și limiteze și timpul acțiunii și numărul personajelor, autorul organizează cu o adevărată artă relațiile dintre ele. Alternanța real-fictiv se face atît de abil, încît deosebirea dintre cele două planuri se șterge. Dinu Păturică este un rezultat al imaginației, dar ceilalți vătafi de curte care vin la petrecerea de la Sf. Andrei slujeau boieri cu existența reală[2]; tot Dinu Păturică pune la cale — sub ocrotirea lui Ipsilanti — uciderea lui Tudor[3]; chera Duduca — și ea personaj fictiv — este amanta lui beizadea Costache, figură de epocă bine cunoscută[4]; Andronache Tuzluc, inexistent ca personaj istoric, este favorit al domnitorului Caragea și prieten al domniței Ralu[5].

Uneori s-a făcut doar o schimbare minimă de nume, Costa Foru devenind Costea Chioru[6].

Intenția autorului a fost să-și organizeze materialul pe două planuri antitetice, urmărind două soluții diferite date aceleiași probleme, amîndouă la fel de posibile în convingerea sa, doar una probabilă după opinia noastră. Nu trebuie să uităm că în același an în care apare romanul, Filimon publică și primul basm cules de el[7], deci originea antitezei bine — — rău, angelic—demonic, nu trebuie căutată numai în literatura romantică franceză.

Banul C. și Andronache Tuzluc sînt reprezentarea a două moduri diferite de a folosi puterea și averea. Banul C. are prerogativele noblețeî moștenite. Tuzluc, de curînd parvenit, cu mijloace dubioase, încearcă să urce încă o treaptă socială prin căsătoria cu Maria, fata Banului. Dar la el calculul este dublat, sau chiar inspirat, de pasiune (de altfel Tuzluc este singurul personaj *uman* al romanului). Alianța nu este posibilă nu pentru că în *realitate* ar fi fost irealizabilă, ci pentru că în carte o serie de oameni,

---

[1] Vezi prima frază din *Prolog*, N.Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 5.

[2] N.Filimon, *Nuvele*, cu amintiri și însemnări despre N.Filimon de preot G.Negulescu-Batiște și dr. N.Vătămanu, Buc., 1942, p. 44.

[3] N.Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, București, 1967, p. 282—291.

[4] *Ibidem*, p. 42.

[5] *Ibidem*, p. 19, 127, 134—141.

[6] Vezi nota 2.

[7] *Roman Năzdrăvan*, în „Țăranul român", I, 1862, nr. 10, 14 ian.; II, 1862, nr. 12,3 apr., reprodus în franceză în „La voix de Roumanie".

ca : Banul C., Maria, Gheorghe, domnitorul Grigore Ghica, sînt o categorie morală (nu una socială) care nu putea asimila un personaj de felul postelnicului lui Caragea. Trebuie să admirăm la Filimon bunătatea omului crescut printre slugi, dar îngrozit de ele, care, pentru a nu-şi pierde visurile, şi le adăposteşte într-o clasă socială inaccesibilă lui, deci necontrolabilă. În acelaşi timp, să nu uităm că sub domnia lui Caragea, în anul 1814, a fost exilat la schitul Mărgineni boierul Alexandru Comăneanu [8]; iar în 1817 au fost surghiuniţi C. Filipescu, vornicul Constantin Bălăceanu şi marele logofăt Grigore Ghica[9], pentru vina de a se fi opus măsurilor abuzive ale voievodului. Deci, ca *tip istoric*, Banul C. nu este un personaj utopic; lipsa lui de viaţă se datorează exclusiv neputinţei artistice a autorului, preferinţei sale (involuntare), pe planul creaţiei, pentru urîţenie, răutate şi decădere, preferinţă sub semnul căreia se va desfăşura o bună parte a romanului românesc.

Antiteza bun — rău se concretizează pe plan estetic în două grupări de personaje care trăiesc în aceeaşi lume, dar care se despart cu vremea şi se întîlnesc numai spre a se anihila.

Pentru Filimon, omul nu-şi poate modifica firea şi este condamnat să trăiască între limite date; doar Gheorghe, vătaful de curte al lui Tuzluc, reuşeşte să evadeze din mocirlă, pentru că nici nu i se integrase. Permanent incoruptibil, are o prezenţă himerică, într-o lume în care noţiunea de păcat nu există. Lipsa corespondenţei cu realitatea, existenţa sa exclusiv ideală, ca şi neputinţa autorului de a materializa binele, îi determină inexistenţa ca personaj. Însă în planul lui Filimon evoluţia lui este perfect justificată; depăşirea obstacolului social care-l desparte de Maria, fiica Banului C., este posibilă pentru că în lumea în care intră (aşa cum o concepe Filimon) criteriul etic este primordial. Gheorghe reprezintă un alterego al scriitorului, care fusese în aceleaşi relaţii cu Bărcăneştii ca şi eroul său cu Banul C. [10]. Dar, deşi îşi ridicase simţitor situaţia socială, Filimon nu ajunsese nici bogat, nici spătar, şi nici nu i se arătase o devotată Maria. Caracterul oarecum conştient de existenţă exclusiv optativă a acestei Marii îl descoperim în următorul fragment din *Excursiuni* :

„Am iubit şi eu în juneţea mea. De multe ori inima mea s-a deschis la amor, precum se deschide roza la razele soarelui de primăvară; dar vai! femeia pe care o credeam creată de Dumnezeu spre a mă face fericit, femeia căreia dezvelisem cele mai intime cugetări ale inimii mele , m-a trădat cu laşitate. Ca şi tine, amicul meu, am plîns de durere, dar după ce am făcut observaţiuni serioase asupra prozaismului în care au căzut aceşti demoni în formă de angeli, cînd m-am convins că femeile din clasa de jos iubesc şi vînd pe amanţii lor pentru aur, că burghezele se înamoră de numele şi poziţiunea socială a amantului lor, iar femeile din clasa aristocrată sînt atît de sceptice şi epicuriane, încît schimbă amanţii mai des decît crinolinele şi scufiile, atunci, amice mi-am uscat lacrimile şi, făcînd să tacă în inima mea simţămîntul amorului, mi-am zis : de acum femeia pentru mine nu va mai fi decît un obiect de comerciu, pe care îl voi cumpăra cu preţul au-

[8] V.A.Urechia, *Din domnia lui Ioan Caragea*, Bucureşti, 1900.
[9] Ibidem.
[10] Vezi nota 2.

rului sau prin vorbe de spirit dobîndite cu foarte puţină osteneală din romanţele cele pline de arsenic al domnului Paul de Kock! ... Resbel, dar, resbel neplacabil în contra acestor vampiri ai sexului nostru" [11]. Filimon era deci un misogin însetat de iubire romantică (cu toate bravările sale cinice). De aici vine şi dualismul Maria — Duduca, şi adevărul artistic al celei din urmă.

Lumea exemplară, mai dragă autorului decît cea reală a lui Tuzluc, este din păcate moartă ca transpunere romanescă.

Deşi ca intenţie simetrică cu prima, lumea răului domină cartea şi acaparează atenţia cititorului.

Romanul care se cheamă elocvent *Ciocoii vechi şi noi*, nu — eventual — „Dinu Păturică şi Neagu Rupe-Piele", are în centru un tip, nu un personaj. Filimon îşi ilustrează fizionomiile (echivalentul tipurilor în concepţia sa estetică) cu personaje, tot aşa cum ilustrează documentele cu scene. Personajele nu evoluează, nu-şi schimbă esenţa. Mai mult, despre fiecare ni se spune totul, adică tot ce vede Filimon, într-un capitol special. Asemenea capitole ocupă a opta parte din textul romanului. Fiecăruia i se face o fişă biografică, i se rezumă trecutul, i se desenează un „portret moral", pe care eroul nu şi-l dezminte niciodată [12]. Deci arta lui Filimon nu stă în imprevizibil, pe care, ca şi în acţiune, nu mizează, ci în ilustrarea concretă, într-o situaţie anume , a unei trăsături deja enunţate.

În centrul romanului este triunghiul Tuzluc-Duduca-Păturică ; aceştia doi din urmă îşi aliază — pentru surparea fanariotului — pe Chir Costea Chioru. Fiecare în parte este definit prin surprinderea unor relaţii proprii, inutile uneori pentru firul principal al acţiunii, dar necesare complexităţii lor. Tuzluc este pus, întrerupîndu-se brutal mersul ascendent al acţiunii, să-i ceară iertare Banului C. [13]; Chir Costea Chiorul are două fete a căror moralitate ambiguă nu influenţează cu nimic evoluţia lui Păturică[14], iar acesta are un tată contradictoriu, spoliator şi sărac în acelaşi timp, care-şi blestemă fiul pentru că făcea ceea ce el însuşi îl învăţase să facă[15].

Cît de departe merge puterea lui Filimon în a observa ambianţa socială, ne-o arată marele număr de mişcări minuscule din care se face un personaj : Păturică, în epoca de arzătoare dorinţă de ascensiune, citeşte din Biblioteca lui Tuzluc pe Machiavelli, Plutarch, Caesar. Dar în propria lui cameră nu ţine decît : *Proorocirea lui Agatanghel*, *Filosoful Sindipa*, *Alixandria*, *Tilu Buhoglindă* şi citează din *Floarea darurilor* [16], cărţi care corespund nivelului său intelectual real, posibilităţii sale intime de cunoaştere, al cărei prag nu-l depăşeşte decît sporadic.

Acelaşi mic amănunt vine s-o definească pe Duduca drept fiinţă incorectă prin însăşi alcătuirea ei : pentru a-şi apăra cinstea inexistentă, ea jură, minţind fără remuşcări pe icoana preacuratei fecioare Maria [17]. De

[11] N. Filimon, *Opere*, Bucureşti, 1957, p. 140, cap. XXVI — „Femei vagabonde în Germania".
[12] N. Filimon, *Ciocoii vechi şi noi*, Bucureşti, 1967, p. 13—47 şi 85—91.
[13] *Ibidem*, p. 127.
[14] *Ibidem*, p. 88—89.
[15] *Ibidem*, p. 15,56,247—250.
[16] *Ibidem*, p. 49—50, p. 144.
[17] *Ibidem*, p. 45.

altfel Duduca, infirmă afectiv, condusă de capricii şi calcule reci, oscilează — după ce fusese părăsită de beizadea Costache — între postelnicul Andronache Tuzluc, risipitor bogat, şi calemgiul Iordache, fiul căpitanului Gheorghe Basma, plin de farmecul tinereţii, dar îl preferă pe Dinu Păturică, pentru că îl simte în stare să-i înfăptuiască ambiţiile nemăsurate. De remarcat că aceştia doi, Păturică şi Duduca, nu au noţiunea diferenţei între bine şi rău, unicul lor criteriu fiind satisfacerea unei insaţiabile sete de avere şi fast. Deşi la început sînt gata să înghită orice înjosire pentru a stăpîni bogăţiile lui Tuzluc, devin cu vremea tot mai sensibili la poziţia lor socială. Duduca vrea să fie cucoană mare, nu întreţinută, Păturică— boier, nu slugă.

În *Prolog*, Filimon vorbeşte despre „o ambiţiune nemărginită, care eclată ca o bombă, pe dată ce şi-a ajuns ţinta aspiraţiunilor sale"[18]. Fiecare nou succes dobîndit nu este pentru ciocoi decît inspirator al mereu altor dorinţe. Trecerea lui Păturică de la modestul ciubucciu cu slujbe degradante la omul care visează să ajungă caimacam sau domn nu este o evoluţie în sens de schimbare a caracterului, ci o înflorire în condiţii prielnice a unor dorinţe înăbuşite. Trebuie să reţinem că această translaţie se face fără nici o ezitare, fără nici o problemă etică, lucru accentuat în repetate rînduri de autor. Chiar noaptea de insomnie dinaintea uciderii lui Tudor nu este rezultatul remuşcărilor, pe care nu i le pot trezi nici rău prevestitoarele citate din *Biblie*, ci al neliniştii că printr-un gest ar fi putut pierde tot ce cîştigase.

Diametral opus Banului C. şi mult mai adevărat artistic decît acela, Păturică rămîne totuşi mai mult demonstrarea unui tip social posibil, decît un personaj. Prin el Filimon schiţează un mod probabil de existenţă, la care a dorit cu ardoare să nu ajungă, deşi întreaga ambianţă socială îl împingea la aceasta.

Mai aproape de a avea o evoluţie dictată de logica internă a evenimentelor este Tuzluc, deşi încrederea oarbă în Duduca şi Păturică, dorinţa de a şi-l apropia cu orice chip, se justifică greu. Ajuns în protipendada lui Caragea prin mijloace mai rafinate decît Păturică, Tuzluc presupune toate defectele vătafului său de curte; îmbătat de ascensiune, trăieşte între o lene orientală şi o iubire mistuitoare. Acestea, unite cu părerea deplinei puteri, îl închid într-o lume iluzorie, îi anihilează facultatea de acţiune. Trebuie remarcat că, spre deosebire de romanele populare în foileton, cu care *Ciocoii vechi şi noi* a fost atît de adesea şi pe nedrept comparat, aici eroului nu i se atribuie o cădere prin maşinaţiuni tenebroase şi prin întîmplări neprevăzute, ci i se alcătuieşte un registru contabil al decăderii[19].

Din păcate , autorul nu-şi urmăreşte personajele pas cu pas, ci oferă doar puncte ale unui itinerar, lăsînd cam prea des pe cititor să umple golurile cu presupuneri.

Ca sugestie, ca intenţionalitate artistică, romanul lui Filimon le depăşeşte evident pe cele contemporane lui. Alegîndu-şi alt timp istoric decît cel în care trăia, reuşeşte cel mai adesea să evite anacronismele , atît de frecvente în literatura epocii, şi să-şi materializeze cunoaşterea documentară

[18] *Ibidem*, p. 5.
[19] *Ibidem*, p. 193—194 şi 153.

în veridicitate şi pitoresc. Despre starea socială a fiecărui personaj ştim totul : unde trăia, ce venituri avea, cu cine avea relaţii, cu ce se ocupa zilnic. Dar, privaţi de trăsături strict individuale, oamenii lui Filimon nu au un plan interior de existenţă (cu toată prezenţa monologurilor), se mişcă şi trăiesc într-o lume exterioară, cu determinante exclusiv sociale.

Cunoaştem Bucureştiul ca pe unul din personajele centrale ale romanului. Pentru a-l evoca, autorul nu se cufundă în vremea trecută, nu face o mişcare de transpunere în timp, ci rămîne în deceniul al şaptelea al secolului trecut şi rememorează treptat înfăţişarea oraşului fanariot din deceniul al doilea, raportîndu-o permanent la cea pe care o avea în faţa ochilor : aici a fost curtea domnească, desenată de-a lungul a două sau trei pagini cu grija de amănunt a unui tablou de Aman ; acolo Cochii Vechi, locul în care măririle se înălţau şi se prăbuşeau fără glorie, dincoace cartierul de pe podul Caliţii, unde se auzeau în nopţile de primăvară privighetorile din grădinile de la Antim şi răsunau tot timpul anului ohtaturile lăutarilor ; teatrul îşi schimba luminările de seu cu cele de ceară, după cum o cerea absenţa sau prezenţa domnitorului ; la hătmănie slujbaşii scriau în condici stînd pe paturi, turceşte ; în grădinile răcoroase ale caselor de mahalale înflorea indrușaimul şi măghiranul, iar în curtea Banului C. se răsfăţa între roze şi iasomii un neramz înflorit.

Dar lui Filimon îi plăcea îndeosebi să privească acest Bucureşti din interiorul lui, din locurile intime, în care resorturi ascunse determină viaţa oamenilor. Aceste interioare sînt refăcute cu grija obsesivă a amănuntului ; de exemplu, camera de primire a lui Păturică, din vremea cînd era vătaf de curte, adună în ea lucruri similare cu cele din odăile boiereşti ale postelnicului Tuzluc, dar şi cu cele din casa de mahala a babei Iana spitalagioaica. Casele şi îmbrăcămintea oamenilor, evocate prin culori şi nume cu rezonanţă arhaică, întregesc portretul oraşului fanariot.

Ca artist, citadinul Filimon intuieşte insuficienţa cunoştinţelor sale despre viaţa rurală şi despre relaţiile sociale ale ţăranului. Dar nu putea trece sub tăcere un adevăr a cărui durere îl mistuia şi a cărui îndreptare o cerea indirect, însă imperativ. De aceea, în scenele cu haiducii şi ţăranii, renunţă la modalitatea sa obişnuită de a scrie şi se concentrează — — cu o desăvîrşită artă a lapidarului — în numai cîteva pagini, care rămîn un strigăt zguduitor de suferinţă şi revoltă [20].

★

Citind astăzi *Ciocoii vechi şi noi*, îi înţelegi frumuseţea abia după ce ai terminat şi ai închis cartea. Tot ce i-ai imputat pe drum autorului se şterge cu vremea din amintire şi rămîne tot mai clară şi mai vie o lume cu oamenii ei.

Din pioşenie, i-am putea atribui lui N. Filimon merite artistice pe care nu le are. Fără îndoială, a fost romancierul cel mai talentat din vremea sa, dar mai mult rău i-am face lăudîndu-l, decît judecîndu-l lucid.

Divagaţiile, lipsa unei acţiuni unitare, inconsecvenţele, personajele fragmentate, amestecul de genuri, de citate şi consideraţii proprii sînt lucruri frecvente în romanul mai nou şi chiar alcătuiesc farmecul lui.

[20] *Ibidem*, p. 101—105, 109—111, 296,299.

Dar la Filimon toate acestea nu se datorează îndemînării şi rafinamentului estetic, ci stîngăciei de începător în arta romanului. El nu urmărea să reînnoiască un gen; este puţin probabil că şi-a pus probleme de teoria literaturii; mai degrabă şi-a ales instinctiv o formă de scriere, aşa cum i-o impunea materialul pe care-l avea de comunicat, anticipînd fără voie. De aceea romanul lui devine uneori articol polemic de ziar politic, pagină de carte moralizatoare pentru tineret, cronică dramatică sau muzicală, culegere de documente.

Ce-a adus nou în epocă? În primul rînd posibilitatea artistică de a reînvia trecutul fără anacronisme flagrante, îndemînarea în utilizarea tehnicii amănuntului, simţul lingvistic (în ciuda atîtor stîngăcii) aplicat cu precădere formulelor arhaice şi limbii populare vorbite.

Este unul dintre puţinii romancieri români de atunci care ştie să construiască (nu numaidecît în numele antitezei romantice) scene şi tablouri paralele. De asemenea, îşi limitează timpul acţiunii şi nu rare ori înţelege corect raportul dintre timpul real şi timpul literar.

Îşi conduce acţiunea pe două planuri: real şi fictiv; rezolvă problemele dificile ridicate de evoluţia personajelor în aceste două planuri. Personajele au relaţii complexe, conduse cu o îndemînare de dirijor.

În literatura noastră (deşi este greu să dovedim în ce măsură romancierii ce i-au urmat au fost influenţaţi direct de el) romanul lui Filimon rămîne prin puterea de simbol pe care a căpătat-o Dinu Păturică, devenit cap de serie în tipologia romanului românesc.

MODALITĂȚI IRONICE ÎN PROZA LUI B. P. HASDEU

ROXANA SORESCU

Bucăți care să respecte regulile unei specii a genului epic Hasdeu a scris foarte puține, mai bine zis numai una, condusă cu surprinzătoare dexteritate, deși, practic, marca un debut. Începutul de roman istoric *Ursita* reprezintă un pas înapoi față de *Duduca Mamuca*, comentariile adiacente acțiunii trădînd pe istoric și pe eseist. În cea de-a doua parte a activității, Hasdeu n-a mai făcut de loc literatură în proză, păstrîndu-și forțele pentru istoria curată, scrisă cu talentul și cu știința construcției care aparțineau scriitorului.

Fragmentele autobiografice, scrise în rusește în timpul serviciului în armată, stau mărturie pentru darul observației și talentul sintetizării ei în portrete, dintre care unele memorabile : „Dacă n-ați văzut niciodată pe Schleigel, îl veți recunoaște după descrierea mea îndată, întîlnindu-l eventual : e un locotenent-colonel de Stat Major, mic, mic, mic, cu o față destul de inteligentă, întotdeauna cu o redingotă pătată de grăsime și cu un chipiu veșnic murdar. Umblă « cu sentiment chibzuit și oprindu-se la răstimpuri », aplicînd la mersul lui vorbele lui Griboedov, și cînd te întîlnește, totdeauna te privește fix, parcă ar fi vrut (sic) să-ți cunoască firea după înfățișare"[1].

Publicată în cîteva numere ale revistei „Din Moldova" (10, 11, 14, 15, 19 din 1863) și rămasă neterminată, căci publicația e suprimată chiar din cauza scandalului provocat de pasajele licențioase ale nuvelei, *Duduca Mamuca* reapare la cîteva luni în „Aghiuță" sub titlul *Micuța*, apoi se tipărește și în volum.

Micuța suprimă pasajele care scandalizaseră opinia publică reprezentată de O. Teodori, G. Mîrzescu și T. L. Maiorescu, în calitate de cadre didactice, și strămută acțiunea din Rusia în Germania. Era omagiul pe care, ironic, Hasdeu îl aduce simpatiilor progermane ale dușmanului său, Maiorescu, și un mod indirect de a cere să fie lăsat în pace, ba poate chiar lăudat, după satisfacerea acestei mici vanități a nemulțumitului.

[1] E.Dvoicenco, *Începuturile literare ale lui B.P.Hasdeu*, Ed. Fundațiilor, 1936, cap. VI, p. 203.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 545–554, BUCUREȘTI, 1970.

Cum spunea un exeget, în *Cele trei zile şi trei nopţi din viaţa unui student* : „Protagonistul... ţine să demonstreze cu reţete de *ars amandi* modernizate — cum poate fi sedusă şi apoi părăsită o fată în mod convenabil"[2]. Tînăra nu e alta decît Maria — Mamuca (Micuţa), fiica gazdei la care se adăposteşte pentru timpul povestirii junele Todiriţă N.N., sau, în versiunea a doua, Ghiţă Tăciune. Inventivitatea demonică a studentului reuşeşte să cucerească în trei zile inima micuţei burgheze, ba chiar să-şi şi mărite protejata cu bogatul baron Rosen, pe care-l lăsase tot timpul să creadă că suspină în numele său. Nu ni se pare de loc că nuvela ar fi „primul manifest radical al realismului critic românesc" [3] şi preferăm s-o interpretăm ca manifestarea cea mai deplină a nemulţumirii şi inconformismului care au marcat romantismul.

Argumentul că strămutarea acţiunii dintr-o ţară în alta demonstrează că ea ar fi „de-o obiectivare şi tipicitate care o puteau face valabilă oriunde" [4] se referă nu la timpul realist, bine determinat istoric, social şi local, ci la prototip, ceea ce, firește, ne duce cu gîndul la clasicism. De altfel, afară de principalul personaj, tip romantic de om de prisos, toate celelalte caractere au generalitatea arhetipurilor clasice. Todiriţă (Ghiţă), tînăr şi sărac, trăieşte ca orice burghez, cu cinci feluri de mîncare la prînz, dintre care unul cu aluat, în casa actriţei în retragere Ana Pacht. Junele este prieten cu năsosul baron Rosen, sărac cu duhul, dar altminteri putred de bogat, ca şi cu doctorul Negus, ucigaşul discret al unei iubite incomode, acum proprietarul unui distins salon, în care se scutură buzunarele prea pline. Mediul de burghezie pretenţioasă şi conformistă, fără altă strălucire decît a viciului, nu se bucură de adeziunea lui Todiriţă. El este un intrus (nu numai prin lipsa averii, ci şi prin neadeziune programatică, izvorîtă din luciditatea observaţiei), cu conştiinţa neconformismului său şi cu elanuri justiţiare. Neapartenenţa, frîngerea iluziilor nu sînt însoţite de conştiinţa damnării, nici de deznădejdea adîncă a marilor romantici. Pătruns în cîmpul duşmanului, Todiriţă îl sancţionează cu propriile-i arme, păstrîndu-şi imensa plăcere de a nu fi ghicit. El e în fond un ipocrit, dar ipocrizia sa este de a părea mai necinstit şi mai viclean decît l-a dăruit natura, printr-un fel de mimetism spiritual sub influenţa mediului. Ironia sa nu e nici amară, nici melancolică, temperamentul nu este al unui limfatic, ci al unui jovial care-şi calculează dinainte efectul loviturilor, pentru că ştie că cei din jur nu merită mai mult decît cinstea de a fi înfrînţi în propria tabără. Argumentul juridic pe care îl oferă este deplina libertate a acţiunilor umane, după Bentham. Cînd împrejurările îl conduc spre îmburghezire, cînd reuşeşte să contracteze un mariaj cu zestre, cînd primejdia de a intra în rîndurile dispreţuite nu mai poate fi înlăturată, Todiriţă se sinucide. Această sinucidere luminează adevărata faţă a lucrurilor, şi cinismul, lipsa de respect pentru tot ceea ce lumea obişnuieşte să considere sfînt apar drept luciditate.

Primul pas în casa Anei Pacht tînărul îl face pentru a fi primit în societatea cucoanelor, adică pentru a mînca la masa lor. Nici nu pătrunde bine în intimitatea familiei, cînd stăpîna îi dă a înţelege că nu s-ar sfii

---

[2] G.Munteanu, *B.P.Hasdeu*, E.P.L., 1963, p. 85.
[3] *Ibidem*, p. 84.
[4] *Ibidem*. p. 84.

să-i arate cît a mai păstrat din focul tinereții. Cum Todiriță n-are gusturi perverse, simpatia se îndreaptă, firesc, către fiică. (Acest pasaj n-a intrigat pe nimeni, el fiind, de altfel, posibil în ordinea naturală a lucrurilor. În prima versiune a nuvelei, la o reuniune de prieteni, eroul povestește o întîmplare similară, dar consumată pînă la capăt. Faptele sînt relatate în linii generale, fără amănunte. Acuzația de imoralitate însă s-a adus. Dezvăluirea intențiilor actriței în prima parte, rămasă în stadiul de propunere, n-a părut nimănui imorală, transpunerea ei în faptă a stîrnit o furtună de proteste.)

Prin urmare, prima observație a lui Todiriță se face asupra șubrezeniei morale a cucoanei. A doua — asupra sărăciei spirituale a ambelor protagoniste, cărora li se aplică imediat remediul, constînd în stringente demonstrații logice asupra identității dintre iepure și curcan sau asupra naturaleții jocului actoricesc lipsit de pasiune, menite să le intrige sau în orice caz să le pună pe gînduri și să le preocupe de persoana protagonistului. Sancționînd limitarea burgheză la discuții despre gustul mîncării și despre impresia produsă de jocul actorilor, Todiriță lucrează și în favoarea scopului său ceva mai îndepărtat, care este transformarea deplină a Mamucăi într-o demnă reprezentantă a clasei sale. Calea adoptată, seducția, este cea mai la îndemînă pentru un tînăr destul de frumos și deloc prost. Este și cea mai răspîndită în literatură.

Domnișoara este crescută cu surogate culturale, fiind nu romantică, ci romanțioasă. Todiriță intuiește interesul ei pentru naturile contradictorii, problematice, inteligențe demonice mascînd mari sensibilități. Ca atare, îi oferă întîi niște argumentații evident ilogice pentru cei ce nu și-au viciat bunul simț prin cultură, o zăpăcește apoi ghicind „marile întrebări" de care e frămîntată.

Domnișoara e sensibilă la cavalerismul eroic (educația feudală de la pension), deci se înscenează în fața ei o provocare la duel, pe chestiuni de onoare. Nu poate rezista la melodramă și i se oferă una de toată frumusețea. Tînărul, ajutat probabil și de experiența anterioară, dovedește a fi intuit perfect aceste caracteristici, foarte comune de altfel (Duduca e un prototip), și nici una din acțiunile sale nu-și greșește ținta.

„Micuța" se dovedește pînă la urmă foarte adaptabilă, nu face mofturi la căsătoria cu Rosen, sancțiune care-i e aplicată pentru facilitatea ei, dar sancțiune numai pe jumătate, căci baronul nu e numai urît, ci și foarte bogat; ba chiar, ajunsă baroneasă, se indignează cînd află că soțul a avut o legătură cu altă femeie înainte de căsătorie. Cu alte cuvinte, Todiriță și-a atins scopul.

Cît despre mamă, gata să-i probeze tînărului permanența focului sacru, grija sa cea mare este să-și chivernisească onorabil copila, după toate prescripțiile legii burgheze a mariajului. Todiriță are grijă ca această plăcere să nu i se ofere fără scandal și fără ca dezonoarea să fie atestată de martori, pentru a putea fi apoi transformată în chestiune de onoare. Îngîmfat, încredințat că totul se poate obține contra cost, baronul amic este pedepsit prin supunerea la umilințe și la renunțări neobișnuite pentru el. I se pedepsește întîi egoismul vanitos; Todiriță se plimbă prin tot orașul în trăsura lui Rosen, în scopul cu totul frivol de a recapitula amorurile apuse. Rosen vrea să suplinească lipsa calităților fizice prin daruri;

Todiriță face în așa fel încît destinatara să ignoreze existența celui cu „prezentul"; în sfîrșit, baronul vrea să părăsească o femeie pentru alta; i se livrează întîi propria amantă, apoi o femeie părăsită.

Poloneza Victoria, de dragul pungii baronului, îi ignorează formidabilul nas. Todiriță îi strecoară îndoieli și neliniști față de tot ce avea mai sfînt, o lasă apoi pe mîna unui hoț mai dibaci, care o jefuiește de prețul încasat de la nevastă pentru răscumpărarea fostului amant.

Pentru că este singurul cunoscător al intențiilor reale ale tuturor protagoniștilor, Todiriță își permite uneori să le spună deschis ceea ce crede despre ei, ca și cum și-ar oferi o răsplată pentru comedia pe care aceștia îl silesc s-o joace zilnic. Pe Rosen nu o dată îl face să-și judece obiectiv înfățișarea; Victoriei, care-i promite plata în natură pentru readucerea baronului infidel, în loc de complimentul așteptat asupra frumuseții sale, îi oferă un „să presupunem că-i așa, pentru a ne feri de dispute economice politice despre valoarea relativă a 2 000 de fiorini". Într-o foarte savuroasă scenă, Todiriță are suprema ipocrizie de a face exces de sinceritate, vizînd o prostie imediat infirmată de raționamentul următor:

— „Am auzit, domnule, c-ai fi avînd o natură foarte rece, începu duduca.

— Natura mea nu vă place?

— Deloc.

— Atunci nu sînteți femeie.

— Dați-mi voie a nu vă înțelege, domnule filozof.

— Străbunei dumneavoastră, Evei, plăcuse șarpele, cel mai rece din toate ființele. În orice caz, dacă natura mea nu vă place dumneavoastră, am fost destul de fericit pentru ca ea să placă neneacăi matale. Să fi văzut azi-dimineață cu ce ochi dulci...

Cucoana Ana, lîngă care ședeam, m-a pișcat de genunchi.

— De ce mă pișcați, cucoană?"

Jocul dublu n-are farmec decît pentru protagonist, femeile nu gustă deloc mimarea incertitudinii spirituale.

Eroul este deci un inadaptat activ, silit, pentru a putea sancționa, printre lupi să urle ca lupii. El joacă tot timpul un rol, dar detașat de sine, fără să se ia în serios, cum nu merită să fie luați în serios nici cei ce-l înconjură. De aici tonul de zeflemea și de autoironie, care transformă fapte ce, judecate in abstracto, ar părea odioase, în niște farse fără final tragic.

Comentariul liric care însoțește toate acestea, sintetizînd situația, este un vesel elogiu al ipocriziei la care oamenii îl supun pe Demon:

—„Dracul, petrecînd prin lume,
Și-a făcut un groaznic nume:
Toți fugea, fugea, fugea,
Cum de dînsul auzea!

În sfîrșit, de ciudă mare,
El se zise bolnav tare
Și, lungindu-se pe pat,
Pielea popii a și dat!

Oamenii, cu bucurie,
S-au grăbit pe loc să vie,
Și-ngropîndu-l cu alai,
L-au trimis departe-n rai!

De atunci, cu-ocaua mică,
El se plimbă fără frică;
Și lucrîndu-și după plac,
Strigă: «Doară nu sînt drac!»".

Cu toată recuzita romantică, autorul aduce un strălucit elogiu lucidității critice. Hasdeu propune aici o atitudine umană universală în fața realității, formația sa scriitoricească este clasică, fiziologia eroului se compune însă din gesturi romantice. De aceea poate nuvela a părut o parodie a romantismului, cum parodie poate părea orice gest privit din perspectiva valabilității generale, adică din afara sferei sale.

Cei față de care studentul se definește, cei care nu există decît prin modul său subiectiv de a-i reflecta, sînt stilizați pînă la reducerea lor la idee. Căci ceea ce propune Hasdeu nu sînt oameni, ci atitudini umane în fața vieții, atitudini care, pentru concretizare, au nevoie de protagoniști, iar aceștia, după consumarea relației fundamentale pe care o ilustrează, pot dispărea din scenă. Micuța este prototipul domnișoarei romanțioase, prostuță, și în fond facilă; mama sa este burgheza cu pretenții de onorabilitate; Rosen — bogatul înfumurat și ridicol, cînd se hotărăște să fie sentimental; Negus (Tucea) — tipul infernal, criminal, cartofor, hoț, folosit de Todiriță drept unealtă a justiției sale (ironie la adresa celor care nu merită instrumente mai oneste). De altfel, credem că Negus are un model real, pe vestitul în Iași dr. Negură (prima parte a numelui este identică, probabil pentru a nu împiedica realizarea ironiei), doctor la adresa căruia Hasdeu strecurase nu o dată aluzii usturătoare. El era medicul curant al cucoanelor (vezi biletul de amor disperat primit din partea nevestei procurorului), prin sublimare însă tipul a devenit literar, iar partea anecdotică nu interesează decît pentru lămurirea intențiilor care stau la baza procesului de creație.

Hasdeu era nemulțumit de mulți „prieteni". Cinstea de a fi țintuit într-o lucrare destinată perenității nu i-a revenit decît unuia, cu care relațiile au fost o viață întreagă ambigue, trecerea de la amiciție la inamiciție înregistrînd salturi bruște. Lui Vasile Alexandrescu-Urechea i se consacră în amîndouă versiunile nuvelei cîte un pamflet. Tonul e vehement, tipul se conturează prin acumulare de infamii și de dovezi de pauperitate intelectuală. În prima versiune profesorul de literatură și ziaristul Vladimir Aleșchin-Uho (sonorităților numelui sînt aproape identice, rusescul uho „Ureche" dă și cheia) s-a întors din străinătate plin mai mult de colb decît de știință (aluzie la studiile în Spania ale lui V.A. Urechea). El ține lecții adormitoare, îndepărtîndu-și studenții, scoate cărți care rezumă ce-au spus alții și reviste în care publică articole din *Enciclopedie*. Vorbește în jargon latinist; iar cînd i se anunță un duel, rostește aceste înaripate cuvinte: „Tuați-l, domnule, anihilați-l de pe suprafația pavimentului! Un romantic! Un realist! Ma care e causa duelului?". Lipsa de logică (Un romantic! Un realist!), incoerența și plasticitatea limbajului îl vestesc pe Caragiale.

A doua versiune îl transformă în Wahlstimme (adică „vocea lui V. Al." = V. Alexandrescu), îl anihilează ca profesor (răzbunarea lui Hasdeu, căruia sforăriile lui V. A. Urechea îi pregătiseră aceeaşi soartă) şi-l transformă în „jurnalist sadea". Biografia îi e pusă sub semnul incertitudinii, individul e un farseur şi o canalie. Mai ales o canalie : „Nimine n-a putut afla vreodată unde şi din ce părinţi s-a născut, sau unde şi cînd a studiat, sau ce ştia şi ce nu ştia domnul Wahlstimme. Cînd dumnealui scrise primul său articol într-o foaie periodică oarecare, lumea a citit cele dintîi rînduri, apoi a aruncat ochii asupra iscăliturii şi azvîrli numărul ziarului, zicînd numai atîta : « Ce secătură ! »".

Asistăm la un proces tipic pentru Hasdeu : răfuielile cu duşmanii personali sînt subsumate unei idei generale, individul devine reprezentant al unei categorii şi cotidianul se transformă în literatură de caracter.

Notabilă rămîne acumularea celor mai diverse mijloace şi procedee comice, a căror interacţiune creează atmosfera de neostenită vervă a nuvelei. Inteligenţa demonică a personajului principal dezlănţuie un lanţ de qui pro quo-uri, care amuză copios pe cititorul cunoscător al dedesubturilor maşinaţiunii, deci superior oricăruia dintre personaje prin surplusul de informaţie, care-i asigură detaşarea necesară producerii comicului. De obicei qui proquo-ul se asociază cu pierderea adevăratei identităţi sau cu mimarea alteia. De astă dată, fiecare îşi păstrează propria personalitate, el fiind altul numai pentru unul dintre protagonişti, indus cu bună ştiinţă în eroare de studentul care regizează totul. Situaţia nu este aşadar identică cu încurcătura din *D-ale carnavalului*, cum se spune, căci acolo lipseşte forţa superioară diriguitoare. Între personajele *Micuţei* există permanent un decalaj de informaţie, pe care numai cititorul îl cunoaşte şi care pune în postură ridicolă pe cel vizat. Rosen nu ştie că darul său pentru tînăra actriţă a fost prezentat în numele altuia, Micuţa nu ştie cine i-a prezentat darul. Rosen crede că a abordat-o pe aleasa inimii lui, partenera ştie că baronul greşeşte, dar ignorează faptul că nici ea nu face decît să joace rolul pe care i l-a hărăzit Todiriţă. Cu acest prilej se încetăţeneşte glorios în literatura noastră motivul păcălitorului păcălit. Fiecare dintre eroi, cu excepţia lui Todiriţă, se socoteşte păcălitor : Rosen — al Micuţei, Victoria — a lui Rosen, Negus — al prietenilor, şi fiecare este, la rîndu-i, păcălit : Rosen — de Todiriţă şi de Victoria, Victoria — de Todiriţă şi de Negus, Micuţa — de Todiriţă etc. Cum vedem, păcălitorul universal rămas nepăcălit este studentul. Ceilalţi sînt toţi transformaţi în marionete, cu sforile vizibile doar pentru lector. Iar marioneta nu poate fi un tip, căci n-ar mai îndeplini condiţia comicului, ci trebuie să fie un arhetip, o mostră de atitudine universală în faţa realităţii.

Mijloacele comice în împrejurări particulare ţin de relevarea mecanismului psihic, a rigidităţii aplicate la intelect, care generează modalitatea denumită metaforic de Bergson „le diable à resort". Jocul cu „Da"-ul şi „Nu"-ul din scena petrecută între student, Micuţa şi mama acesteia ţine de această modalitate, folosită aici cu subtext autoironic. Această structurare a intelectului după tipare din exterior face posibilă repetiţia mecanică, din zel conformist faţă de model, precum în următoarea scenă : „ — Tu, prostule, du-te în uliţa Lorch ; caută casa nr. 86, întreabă

de doamna Victoria Przikszewska, dă-i în mînă, auzi, în mînă, această scrisoare, cerînd să răspunză. Ce ți-am spus?

— Că-s prost.

— Adevărat; ș-apoi?

— Ca să mă duc în ulița Lorch.

— Minunat! Mai departe?

— Să mă duc mai departe?

— Ba spune mai departe!

— Să caut casa nr. 68.

— 86, gogomanule.

— 86, cuconașule.

— Și ce să mai faci?

— Să-ntreb pe doamna Chiftoria Sicșicșicska.

— Victoria Przikszewska, măgarule!

— Chiftoria Sicșicșicska, cuconașule".

Procedeul va fi larg utilizat de toți comediografii noștri, fiind de altfel și destul de facil, întrucît se aplică mai ales la formule de limbaj și și nu cere invenție epică, precum păcălitorul păcălit, de exemplu.

Hasdeu anticipează pe Caragiale și prin capacitatea caracterizării prin limbaj. Vocabularul Micuței e redus la cîteva locuri comune, al baronului Rosen mărturisește sărăcia intelectuală prin utilizarea aceleiași repetiții, sugerînd în etapa de început obsesia posibilității de a i se împlini dorințele, prin revenirea nefirească a verbului „a putea" în epistola către Todiriță. Scena despărțirii Victoriei, mascată, de Rosen acumulează diminutivele și semnele arderii sentimentale interioare, precum numai Caragiale o va face:

— „A revedere, amorașul meu; pînă la viitorul bal mascat.

— Cum? Pînă-atunci nu ne-om mai întîlni, îngerul meu?

— Nu știu; nu pot făgădui; nu atîrn de mine.

— Neomenosule! Cum să nu ai tu milă de patima mea, de focul meu, de chinul meu, de...".

Scrisoarea nevestei procurorului este din aceeași familie a reproșurilor mari pentru fapte mici, a transformării cotidianului în grozăvie, fără nici un suport interior, ilustrînd contradicția dintre aparență și realitate: „Tiranule, văz cum mă răsplătești pentru sacrificiile mele. Iată o săptămînă de cînd nu mai vii" etc. Un model rămîne notița strecurată de Wahlstimme în ziarul său. Limbajul bombastic, acoperind o evidentă minciună, infatuarea și transformarea nenorocirii altuia în prilej de profit premerge celor mai realizate tipuri caragialești: „... Noi deplîngem această catastrofă, cu atît mai mult că nenorocitul june moldovalah a fost un amic intim al nostru și un admirator sincer al ideilor noastre politice".

Nu lipsesc aluziile răutăcioase la stările de lucruri din vremea apariției nuvelei. Nu sînt iertate nici latinismul lui Cipar, care ar zice „sepsul", în loc de „sexul" frumos, nici filozofia lui Maiorescu, căci, uitîndu-se în oglindă, Todiriță zice „ca junele d. Maiorescu, filozoful de la Banca Moldovei: lumea este o iluziune"; nici considerațiile pretențioase despre natura dual a omului, concretizată mecanic în împărțirea inimii în două emisfere A — bună și B — rea (cărora li se face și schema).

Cît privește natura primordial bună a omului, visul lui Todiriță oferă o întîmplare simbolică: dorind să învețe să fie bun, eroul pornește

spre Tibet, la Ivan de Fellow, vestit pentru neprihănirea sa. Ivan stă pe o stîncă de marmură albă, pe care scrie „cu ortografia ardeleană : Ici lumina predominarea bunetatei...". În gură îi pică fructe dintr-un arbore şi şampanie dintr-o cascadă. Cînd eroul vrea să guste şi el din răsplata bunătăţii lui Ivan, primeşte o palmă care-l azvîrle la picioarele stîncii. Ideea rousseau-istă e combătută alegoric, relevîndu-se imposibilitatea generozităţii atîta timp cît lupta pentru existenţă rămîne un principiu vital.

Ironia, acceptarea aparentă a unei realităţi în scopul relevării contradicţiilor ei interioare, se aplică mai ales la cunoştinţele de natură livrescă ale autorului (precum bipolaritatea fiinţei umane sau ortografia etimologică) sau la evenimente reale, fără consecinţe fatale pentru viaţa societăţii. Cînd însă tipul reprezintă, prin extindere sau prin adîncimea greşelii, o primejdie publică, cînd acţiunile sale sînt profund dăunătoare, modalitatea care i se aplică este cea sarcastică. Sarcasmul permite autorului să-şi dezvolte atitudinea personală, să pedepsească exemplar prin dezvăluirea adevăratelor mobiluri ale acţiunilor. O excelentă pagină de pamflet, interpretată adesea drept cinism, ilustrează motivele pentru care povestitorul nu şi-a denunţat prietenul criminal : „Ca acuzator al doftorului, în cazul de faţă în loc de a cîştiga în opinia publică, oare nu voi fi eu încă bănuit pentru nefaşonabila mea familiaritate cu neşte cusutorese ? Şi apoi, oare judecătorul nu mă va întreba : de ce n-ai cercetat reţeta lui Negus chiar cînd ai auzit cuvintele lui ?". Acuzaţia se îndreaptă împotriva opiniei publice atente nu la crimă, ci, obişnuită doar cu acţiunile interesate, la mobilurile denunţului. Adaptabilitatea personajului la mediu e deplină, altfel el şi-ar pierde valenţele comice, şi această adaptabilitate cere ca secretul crimei să fie transformat în mijloc de şantaj al criminalului. Pentru rigurozitatea logică a lui Hasdeu, o mare bucurie era sublinierea contradicţiilor din afirmaţiile adversarului, care, prin supralicitare fabuloasă, se transformau în armele cele mai de temut. Nu altfel va proceda Caragiale. Hasdeu este însă în stadiul de început, cînd alături de expresia ironică se expune şi adevărata stare de lucruri, procedeu util probabil pentru un public neexperimentat, dar care astăzi scade din valoarea pamfletară a bucăţii. Astfel, Wahlstimme editează : „1. O revistă politică interioară, al cărei înţeles era că : dacă nu mă veţi asculta, veţi pieri. 2. Un articol de fond, care voia să zică : Veţi pieri, dacă nu mă veţi asculta. 3. O revistă exterioară, în care se afirma, pe baza depeşelor telegrafice sau a foilor străine celor mai verifice, că, bunăoară, Garibaldi a încetat din viaţă. 4. Corespondenţe, adică minciuni iscălite de către autorii lor, ceea ce dovedeşte, orişicum, un mare curaj moral. 5. Îndemnări de a subscrie în favoarea, de pildă, a beduinilor, cari n-au mijloace de a înfiinţa o operă în centrul Africei ; dar mai adevărat numai în favoarea redacţiunii". Glumele licenţioase, multe eliminate la a doua redactare, fac parte din caracterul eroului, ireverenţios faţă de toate formele de manifestare a conformismului burghez, inclusiv palida conversaţie întreţinută de bunele maniere.

Capacitatea de a se ridica de la particularul cotidian la generalitatea literară face din cîteva ocazionale scrieri ale lui Hasdeu bucăţi de proză literară de inspiraţie realistă. Talentul este de portretist, pe linia fiziologiilor descinse din *Caracterele* lui Teofrast şi La Bruyère. Uneori se închipuie

și o intrigă, cam șubredă și vizibil însăilată, cu rostul de a servi drept pretext satirei. Astfel, un tînăr, Flutur, se îndrăgostește de Smărăndița, sora unui camarad de școală [5]. Vrea să-i trimită o scrisoare, dar nu știe cum să înceapă. Unui pedagog i se face milă și compune următoarea epistolă : „Îngerule sufletului meu ! Te iubesc de cînd te-am văzut. Dragostea mea nu se mai poate tăinui în fundul inimii. Răspunde-mi măcar un cuvînt sau disperarea mă va duce la sinucidere. Al tău pentru eternitate și mai mult, Ghiță". Și vorbele umflate, și utilizarea incorectă a cuvintelor cărora nu li se cunoaște decît aproximativ semnificația ne duc cu gîndul la Caragiale. V. Alexandrescu, căruia Flutur îi arată scrisoarea, înlocuiește pe „iubesc" cu „am" și pe „dragoste" cu „amor", prilej de ironii antilatiniste.

Se pare că în vremea aceasta Hasdeu, observînd cît de repede se trădează în scris cultura și caracterul, făcea colecție de epistole (*Duduca Mamuca* conținea vreo patru). În nr. 5, 1863, din „Aghiuță" se publică o scrisoare autentică a unui sergent major, misivă care demonstrează cît de aproape de realitate se afla Rică Venturiano : „Angelul meu ! Nemaiputînd suferi în sufletul meu Amorul ce-l am către dumneata de la prima oară ce am avut norocire a te videa... Scumpa mea ! Te rog deacă vroiești să pui capăt sufirinților meli să-mi dai rezultatul cît mai curînd la aceasta pentru a mă putea bucura și eu, pe care rezultat îl aștept cu cea mai mare și mai vie bucurie".

Iancu și Ioniță [6] și *Lumea aristocratică* [7] sînt anecdote transformate în povestiri moralizatoare. Intriga este de farsă : soția necredincioasă care-și comercializează grațiile e plătită de prietenul casei cu bani împrumutați de la soț (*Iancu și Ioniță*) ; tînărul elegant și încrezut de care se îndrăgostește o duducă, crezîndu-l lord englez, este de fapt bucătarul neprețuit al logofătului Brînză-bună. Rămîn și de aici cîteva portrete cu intenții satirice, dezvăluind în ce măsură aparențele confecționate pot induce în eroare asupra adevăratului caracter. Bucătarul își face apariția în trăsură : „El era îmbrăcat după cea de pe urmă modă. O stecluță, așezată pe ochiul drept, între părețele nasului și sprînceană, da fizionomiei întregi expresiunea cea mai aristocratică. Nește ghete de glanț desemnau grațioasele forme ale unui picioruș de beizadea. O mînă subțire și trasă, ca ale (sic) unei cuconițe cochete de sub învelitoarea mănuței de culoarea pale".

Un tip bucureștean [8], *Domnul Nae* [9], *Egoarhistul* [11] sînt portrete făcute chiar în maniera clasică, enunțîndu-se întîi trăsătura de caracter, ilustrată apoi cu cîte o ispravă de-a individului. Matache Țiganul își zice „cocon", socotind că are drept să se boierească de vreme ce și boierii adevărați sînt „coconi numai în teorie" ; deschide o școală, deși e analfabet, căci „și boierii și deputații sînt scutiți de a ști ceva. Cîți miniștri și cîți deputați au cîrmuit țara întreagă fără ca să știe ceva, ș-apoi eu să nu cîrmuiesc măcar o mahala ?". Paralelismul critic cu situația țării face ca satira să se exercite concomitent asupra a două obiective.

---

[5] *Crucea și icusarul*, „Aghiuță", nr. 2, 1863.
[6] *Iancu și Ioniță*, în „Buciumul", 1863, p. 383.
[7] „Aghiuță", nr. 13, 1864.
[8] Ibidem, nr. 23, 1864.
[9] „Satyrul", nr. 16, 1866.
[0] Ibidem, nr. 16, 1866.

Domnul Nae e pisălogul tenace care dă năvală peste om cînd doarme, cînd scrie, cînd îşi aranjează afacerile. El este inventat pentru ilustrarea proverbului „unde sînt doi cu el se face (sic) trei".

Caracterizări memorabile ale unor tipuri din societatea bucureşteană se mai află ici şi colo chiar în articolele de polemică politică, precum această ţintuire a burghezului : „Însuşirea caracteristică a unui Burtă-verde este de a fi pururea şcolar, de a avea toată viaţa sa un profesor, de a crede orbeşte în toate braşoavele cîte i le vinde lui acel Pitagora şi de a le revinde apoi altora, ca o sacră dogmă, ca un mister mai presus de raţiunea umană, ca cuvîntul lui Dumnezeu rostit de proorocul său"[11]. În concluzie, proza lui Hasdeu îmbină original acţiuni de factură romantică cu tipologii clasice. Modalitatea ironică, trebuie s-o recunoaştem, este numai incidentală. Perseverenţa ar fi dus poate la bune rezultate, dar autorul a preferat să-şi cheltuiască energia în producţii mai repede utile.

[11] *Ce vrea Caimata*, „Aghiuţă", nr. 24, 1864.

TITU MAIORESCU.
PORTRET INTERIOR DESPRINS DIN „ÎNSEMNĂRI ZILNICE"

DORINA GRĂSOIU

„Un jurnal, un document, îmi pare mult mai interesant, mai expresiv decît o operă de artă care nu este decît un document ornat sau un document scos în afară de viață. De asemeni, cînd jurnalul aparține unei mari personalități publice, revelațiile vieții sale sociale sînt mai expresive, mai semnificative decît personalitatea sa publică, mascată"[1], afirma Eugen Ionescu la apariția primului volum din *Însemnări zilnice* ale lui Maiorescu.

Început la 15 ani (1855), jurnalul cuprinde întreaga viață a lui Maiorescu (cu excepția anilor 1859 — 1866), cele din urmă pagini sînt scrise de Olga Neuman, care l-a îngrijit în ultimele zile ale vieții.

Deși mai toți cercetătorii sînt de acord că jurnalul n-a fost scris cu scopul de a fi publicat, pentru aceasta pledînd și vîrsta la care a fost început, au existat totuși și păreri care i-au contestat spontaneitatea. G. Călinescu, în capitolul despre Maiorescu din *Istoria literaturii române...*, nota : „E acum la el o blazare romantică. Caietele sale de *Însemnări...* consemnă asta, dar aceste caiete au fost gîndite pentru a fi citite de urmași : se simte compoziția".

Același text a surprins exact contrar pe M. Sebastian, care în 1940 comenta în „Revista Fundațiilor" jurnalul lui Maiorescu : „Jurnalul lui Titu Maiorescu e un document, dar nu este o operă. În genere este în orice jurnal de scriitor un anumit trucaj, mai mult sau mai puțin involuntar. Gîndul că acest jurnal poate deveni cîndva public alterează, fără îndoială, caracterul lui de convorbire strict intimă și exercită asupra scriitorului o cenzură, conștientă sau nu. Ceea ce apără jurnalul lui Titu Maiorescu de această subtilă și trădătoare ispită, ceea ce îi garantează în mod neîndoios caracterul absolut privat este lipsa de frumusețe literară"[2].

---

[1] E. Ionescu, *Cronica literară : T. Maiorescu „Însemnări zilnice"*, publicate *cu o introducere, note, facsimile și portrete de I. Rădulescu Pogoneanu*, vol. I (1855—1880), (Ed. Socec, 1937), în „Facla" an. XVII, nr. 1816, 15 febr. 1937.

[2] Mihail Sebastian, *Titu Maiorescu și „Jurnalul" său*, în „Revista Fundațiilor", an. VII, nr. 3, 1 martie 1940.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 555—565 BUCUREȘTI, 1970.

În mod evident, existența jurnalului a fost una din marile surprize pe care Maiorescu a rezervat-o posterității. Scris nu dintr-un exces de viață interioară, de prea plin sufletesc, ci dintr-o necesitate de autocontrol și de disciplinare a elanurilor tinereții, jurnalul devine cu timpul o consemnare neutră a tuturor lucrurilor mărunte care umplu o viață. Dacă la început evenimentele erau comentate, însemnările lăsînd să se simtă zbuciumul adolescentului, anii au pus o surdină entuziasmului sau disperării, însemnările devenind laconice.

Surprinzător pentru toți a fost, mai ales, primul volum al *Însemnărilor...*, care dădea la iveală o fire complexată, exaltată chiar, în dorința de afecțiune și prietenie, scris cu neașteptate efuziuni și izbucniri. Aceste prime manifestări fac de fapt dovada că personalitatea nu i-a ieșit numai dintr-o structură, cu care a avut norocul de a se fi născut, ci a fost și opera unei discipline, a unei îndelungi modelări.

În orice caz, jurnalul nu a fost conceput pentru a fi publicat, chiar dacă Maiorescu s-a gîndit mai tîrziu și la acest lucru. Spunem asta bizuindu-ne pe testamentul său, întocmit la 23 ianuarie 1916, în care-și exprima ultimele dorințe: „De manuscriptele ce se vor mai găsi la mine, după multele ce le-am ars, va dispune fiică-mea Livia (Dymsza) sau, în lipsa ei, dl. și dna. Racottă, în înțelegere cu amicii literari: Iacob Negruzzi, Simion Mehedinți, dnul și dna Rădulescu-Pogoneanu. Poate unele manuscripte („jurnale", scrisori literare și politice) ar fi de hărăzit Academiei Române".

Apărut ca un instrument de autocontrol, de introspecție și analiză, jurnalul a existat (în primii ani sigur) și ca un mijloc de confesiune, răspunzînd unei necesități de intimitate, de dialog cu sine. Deși organic Maiorescu era un tip echilibrat, fiindu-i proprie modalitatea critică și față de sine și față de alții, mai avea în adolescență un anume „balast" sentimental, o anume exaltare pe care și-o interzicea riguros. În jurnal sînt pagini — mărturii ale acestui criticism propriu lui Maiorescu, care, înainte de a se aplica altora, se exercită necruțător asupra celui în care s-a născut: „31 decembrie 1857... În schimb, o greșeală care poate să fi născut din (ce-i drept, nu de invidiat) voința mea de a fi erudit, e obiceiul meu, s-o spun scurt: de a minți! Ce-i drept, fac asta în lucruri neînsemnate, inofensive, dar lucrul ăsta este, totuși, și cu atît mai mult nedemn, meschin. De ex. spun adesea că am studiat cutare ori cutare lucru în timpul nopții pe cînd adevărul e că-l citisem ziua; cînd intră cineva în cameră, vreau să mă găsească îngropat în cărți; și alte copilării de felul acesta. Asta va trebui neapărat să înceteze de azi înainte"[3]. Nu numai în perioada tinereții, dar și mai tîrziu Maiorescu se va supraveghea cu-n ochi sever, notînd cu amărăciune în jurnal rarele sale izbucniri:

„26 *august/7 sept. 1891 vineri* ... Eu sara la cină la hotel Hungaria alb de violență cu un kellner, dar numai 1/2 de minută. Foarte regretabil și cred că nu se va mai întîmpla"[4], sau „*Vineri 5/18 mai 1900*. Eu azi scenă violentă cu Christos Zappas, căruia i-am aruncat angajamentul său pentru 10 000 frci rupt în coș și l-am dat afară. Sunt totdeauna adînc nemulțumit de accesele mele de violență. Se întîmplă rar, trec uneori 2—3 ani de zile fără

[3] *Însemnări*, I, p. 86.
[4] Caiet 14 (cota B.A.R. 3655), fila 8.

așa ceva, dar de cîte ori se întîmplă, mi se cutremură inima și sunt foarte nemulțumit de mine"[5].

Asistăm deci la modelarea unui caracter, care s-a conturat încă de la început clar, prefigurînd în adolescent personalitatea omului matur, modelare făcută de însuși Maiorescu. Privit așa, jurnalul pare a fi un Bildungsroman, în care eroul și mentorul este unul și același, Maiorescu exercitîndu-și vocația de mentor în primul rînd asupra sa.

Încă de la primele pagini te întîmpină un tînăr care știe foarte bine ce vrea („15 novembrie 1856... Mă cuprinse iarăși acel sentiment de a voi să străbat, ce-l am atît de des, acea desperare că sunt încă necunoscut, acea voință de a sparge barierele" [7]), intuindu-și cu precocitate destinul („31 decemvrie 1857. De cînd am ajuns să fiu pregătit în mod serios din punct de vedere științific, nu-mi mai reușește nici o rimă, pe de o parte sunt bucuros că a încetat această ocupație neserioasă; pe de altă parte, poate și din cauza asta, devin ‚din zi în zi mai rece, pentru cei mai mulți din jurul meu mai indiferent" [8]).

Acum se conturează liniile majore ale devenirii lui, care prin rigoare și autoanaliză se vor fixa.

Deși aparent paradoxal, dacă vieții lui Maiorescu ar trebui să-i găsim un motto, acesta n-ar putea fi decît aforismul lui Goethe : „Ni se duce tot cîștigul vieții cînd nu ne putem împărtăși altora."

Nevoia de prelungire în alții s-a manifestat atît în planul individual, cît și în cel social. (Facem distincția pentru că la Maiorescu stilul interior și cel public au avut interferențe, uneori s-au subordonat, dar foarte rar s-au suprapus.) Am spus paradoxal, convinși că pînă la apariția *Însemnărilor*... puțini ar fi crezut că „glacialul", „aulicul" Maiorescu a suferit de singurătate, a jinduit după prietenie, a fost la un pas de sinucidere.

Această „neghioabă imposibilitate de a se bucura singur de ceva" l-a făcut ca încă din perioada Theresianum să treacă prin adevărate crize de claustrare și nu pentru că ar fi fost un însingurat, ci tocmai pentru că-și dorea o comunicare cu oamenii, care-i era însă refuzată cu o nedumerită ridicare din umeri : „15 iunie 1858... Dar așa cum e acum mi-este insuportabil : n-am acum cu adevărat pe nimeni, deși mă port prietenește cu mulți. Vorba lui Spinoza «Dacă iubești pe Dumnezeu, nu trebuie să te aștepți ca și el să te iubească» e în contradicție cu întreaga mea ființă. Poate eu sunt prea puțin cultivat; sau este egoism? vanitate? Nu, asta nu; sunt adese momente în care simt pînă în fundul sufletului că pentru Welserscheimb, de exemplu, aș fi în stare să jertfesc aproape totul. Iar el?"[9].

Uneori zbaterea neputincioasă a copilului de a se face înțeles și iubit devine dramatică : „5 august 1858 ... dar oamenii, oamenii cari îmi sunt aproape, soru-mea mă numește un rece realist, un sistematic. Eu rece și realist, realist? O, doamne, doamne, de ce nu exişti?"[10].

---

[5] Caiet 21 (B.C.S.), fila 34,

[6] Vezi Al. Paleologu, *O lecție de ținută intelectuală*, în „Contemporanul", nr. 26 (1081), din 30 iunie 1967.

[7] *Însemnări*, I, p.53.

[8] *Însemnări*, I, p. 86.

[9] *Însemnări*, I, p. 99.

[10] *Însemnări*, I, p. 102.

Zbuciumul nu se va curma odată cu adolescența, ci se va prelungi și-n viața omului matur, producînd dezechilibre care-i amenință existența : „Luni 9 august 1882. Nu trece nici o zi în care să nu simt disonanța între orice fibră a sufletului meu și cel al soției, și, din nenorocire, și al fiicei mele. Făcînd cu totul abstracție de cine are ori n-are dreptate, ci numai ca dispoziție sufletească organică. Se prea poate că adesea ele să aibă dreptate, iar eu să nu am—dar ce mi-e mie asta? Cu mine, așa cum sunt făcute ele, ele nu se potrivesc... Și, astfel, trag mai departe la lanțul de sclav al vieții mele și sunt condamnat să vreau să zbor și să cad iarăși la pămînt, din cauza greutății de plumb. Sfîrșitul devine mereu mai pustiu"[11].

Iată-l deci pe Maiorescu la 1882—un om neînțeles, profund nefericit și decepționat. Pornind de la astfel de însemnări, Eugen Ionescu concludea pe bună dreptate în articolul său despre Maiorescu : „În orice caz, ceea ce trebuie reținut din jurnalul lui Maiorescu e faptul că era un om adînc nefericit"[12].

Însemnările rămase nepublicate dau la iveală însă un Maiorescu în sfîrșit liniștit, senin, măcar în viața intimă, înțeles pe deplin de o ființă apropiată lui : Anicuța Rosetti (Gi, cum o numea el) ; „Sîmbătă 30 septembrie/12 octombrie 1889. Am terminat azi și recitirea „Aforismelor" lui Schopenhauer cu Anicuța, fără a cărei inteligentă colaborare n-ar fi avut traducerea mea nici acum caracterul propriu al limbei române"[13], sau „Duminică 31 august/12 septembrie 1897 Viena :... Deodată observă Anicuța că și-a pierdut cheile geamantanelor din buzunarul descusut și mîine e să plecăm și-acum sunt încă toate trei închise fiindcă erau pe 3/4 lucrurile deja așezate în ele. Anicuța era să înceapă a fi dezolată, dar eu foarte vesel și liniștit i-am scos grija din cap cu observarea că mîine dis de dimineață (înainte de a se scula ea din pat) o să-i aduc un lăcătuș să deschidă mai întîi, ca să-și termine bagajele de plecare și pînă cînd plecăm (2 1/4) se vor face și cel puțin două chei nouă. Sara veseli pichet. Așa se petrec lucrurile între noi doi totdeauna. Cînd sunt eu neliniștit (d. e. cînd uitasem în trăsură socotelile Rectoratului, sau griji de proces) mă liniștește ea, desigur și vice-versa. *Niciodată* nu e ceartă sau emoție la noi pentru pierderi sau stricăciuni de obiecte, pentru bani sau așa ceva. De aceea și trec luni de zile fără nici o umbră, fără nici o minută de nori între noi"[14], sau „Sîmbătă 26 ianuarie/8 fevruarie 1913... Mîngîierea și sprijinul meu este Gi. Important sufletește că Gi și-a văzut rana cicatrizată, nu s-a îngrozit, s-a caracterizat cu melancolie că e «mutilée», dar știe că-mi este cu atît mai dragă"[15].

Din păcate, lipsa unei prietenii adevărate n-a fost suplinită prin nimic. În 1908, făcînd un trist bilanț al „prietenilor" — tineri de care Maiorescu s-a apropiat și pe care i-a ajutat, nota : „Luni 27 oct./8 nov. 1908 ... După ei o oră Duiliu Zamfirescu, grețos în închipuirea lui de prost grandiloc asupra politicei externe. Și pe acest «sot» îl credeam multă vreme «bon-enfant» de inimă. Sunt antipodul lui Richard III : pe acesta îl chinuiesc

---

[11] *Însemnări*, II, p. 106.
[12] Eugen Ionescu, *Cronica literară*, în „Facla", an. XII, nr.1816, 15 februarie 1937.
[13] *Însemnări*, III, p. 178.
[14] Caiet 18 (cota B.A.R.—3659), fila 20.
[15] Caiet 32 (cota B.A.R.—3666), fila 61.

stafiile din trecut ale celor omorîţi de el, pe mine stafiile din prezent ale celor înviaţi de mine (Duiliu, Pomp. Eliad, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, mi-e teamă şi de Mehedinţi şi de Pangrati)"[16].

În plan social, nevoia de prelungire în alţii se concretizează prin vocaţia sa didactică, pentru că într-adevăr se poate vorbi de o vocaţie. Intuită cu aceeaşi precocitate, ea s-a manifestat tot atît de timpuriu ca şi cea de critic, adică din anii Theresianum : „27 ianuarie 1857... Pe K (utschera) îl învăţ flautul; merge bine; pe Ozegovich englezeşte; progrese bune"[17].

Mai tîrziu, cînd devine profesor, notează cu grijă zilele sale de curs, afluenţa la prelegerile ţinute la facultate: „Miercuri 1/14 noemvrie 1906... Azi la 5 1/4 — 6 1/2 la Universitate prima lecţie de Ist. filozof. contimp. franceze în noul an şcolar. Cu Anicuţa. Aceeaşi enormă afluenţă, un student leşinat de căldură. Nu simt încă nici o slăbire în vioiciunea expunerii, nici vreo creştere a oboselii după curs"[18].

Cu multă satisfacţie va înregistra şi succesele studenţilor săi : „Sâmbătă 10/23 mai 1903 ... Prima lecţie de probă a lui M. Dragomirescu asupra «geniului creator în artă», apoi 51/4 - 71/2 examen de Logică... 14 candidaţi, în parte surprinzător de buni: se vede că a încolţit sămînţa sufletească (elevi ieşiţi de la I. A. Rădulescu şi Litzica). Adîncă mulţumire[19], sau: „Miercuri 25 ian./7 fevr. 1906 ... Mîine, poimîine şi Sîmbătă 6 examene orale de licenţă. Bun examen în scris al poetului nostru Panait Stanciov, toate trei bilete albe. Cap filozofic"[20].

Elocvente sînt şi paginile din ultimii ani, unde-l întîlnim bătrîn şi singur (în urma pierderii soţiei), dar ţinînd încă prelegeri de filozofie şi citind literatură—e drept, de data aceasta în faţa unui auditoriu feminin şi foarte tînăr: „Luni 1/14 dec. 1914—Bucureşti... de la 2 3/4—4 ore cetire «Norocul» «Pescuirea» şi ceva din Pillat şi Eminescu. Lipsea Noemi, dar era Ninetta Duca"[21].

„Marţi 2/15 dec. 1914 2 3/4 — 4 cetire cu nepoatele din Leopardi, Pillat, articolul Eminescu din „Timpul" de la Apr. 1882 contra lui N. Xenopol. Era Noemi, dar lipsea Ninetta"[22].

„Miercuri 3/16 dec. 1914 ... Pe la 11 1/4 la Bolintineni. De la 2 3/4 la 4 ore cetit cu fetele (minus Noemi, plus Ninetta) cîteva poezii Lenau şi Pillat, apoi Slavici *Popa Tanda*"[23].

„Joi 4/17 dec. 1914. Buc. ... de la 2 3/4 — 4 cu fetele (şi Ninetta, fără Noemi) prima satiră de Eminescu şi «Făclia de Paşti» a lui Caragiale"[24].

„Duminică 7/20 dec. 1914 Bucur. ... 2 3/4 — 4 1/4 cu fetele toate (şi Noemi şi Ninetta) citesc 24 pag. din „Amintirile" lui Creangă (...) şi ceva ffie (infinitul numărului în plus şi în minus, prin urmare alt izvor de cunoaştere decît sensurile, imposibil monismul)"[25].

---

[16] Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 16.
[17] *Însemnări*, I, p.60.
[18] Caiet 26 (B.C.S.) fila 41,42.
[19] Caiet 23 (B.C.S.), fila 50.
[20] Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 67.
[21] Caiet 37 (B.C.S.), fila 24.
[22] Ibidem.
[23] Idem, fila 25.
[24] Ibidem.
[25] Idem, fila 26.

Din aceeaşi necesitate de dăruire se naşte şi înclinaţia sa de mentor; concretizată nu doar prin activitatea de la Junimea, ci începînd din anii formaţiei sale la Theresianum, se continuă pînă aproape de sfîrşitul vieţii. La 10 iulie 1857 nota: „... Pe de altă parte, se vede că aşa-numita «şcoală filozofică» se tot măreşte, Welserscheimb e acum «şcolar» de ai mei şi Rylski, un copil sărac şi părăsit de acasă, pentru care tocmai acum fac o colectă conchisă «fără ca să ştie el nemica»[26]. O astfel de însemnare permite pe drept cuvînt lui E. Lovinescu să identifice în această „şcoală filozofică" viitoarea Junime în embrion şi chiar chetele discrete de care s-au folosit mai tîrziu Eminescu şi Xenopol.

Darnice în ceea ce priveşte activitatea sa de mentor al Junimii, *Însemnările* ... păstrează sinceritatea impresiilor de moment, entuziasmul pentru valoarea unei creaţii deosebite, permiţînd chiar refacerea traiectoriei devenirii unei capodopere ca *Luceafărul.*

„Vineri 8/20 oct. 1882 ... Sara «Luceafărul» lui Eminescu. Cu el şi Anette şi familia mea cetit, corectînd"[27].

„Joi 28 oct./9 nov. 1882 ... se ceteşte «frumosul Luceafăr» al lui Eminescu, şlefuit"[28].

La sfîrşitul lui 1882 poezia e scoasă în lume, Maiorescu citind-o acasă la Al. Ştirbei.
Miercuri 12/24 ian. 1883 — Luceafărul sparge graniţele naţionale „...cetit traducerea germană a «Luceafărului» de Mite"[29].

Întîmplări mai puţin cunoscute sau în orice caz mult timp uitate se dezvăluie în *Însemnări* ..., surprinzînd cititorul prin bunăvoinţa şi dezinteresul care le-a generat. Astfel, în aprilie 1879, Maiorescu pleca la Viena cu Clara, Livia şi ... Caragiale „pentru care, spre a-i face o surpriză, scosesem eu bilet şi în orice caz voiam să-l pun în situaţia de a vedea Viena (întîia privire asupra civilizaţiei pentru el)". (1/13 apr. 1879)[30]. În duminica Paştilor „la Burgtheater *Visul unei nopţi de vară* spre cea mai mare bucurie a lui Caragiale".

În martie 1890, aflîndu-se la Praga, nota împăcat în jurnal: „Miercuri 28 martie/9 aprilie 1890. Cumpărat cărţi indice pentru Coşbuc"[31].

Solicitudine va depune Maiorescu întotdeauna în relaţiile cu amicii săi literari, confirmarea făcînd-o o dată în plus însemnările needitate.

„Luni 11/24 aprilie 1905. Cer posomorît. Dimin. la 6 ore deabia +4 1, 2 R. Mă mai ţine aici Academia, ultimele două sau trei şedinţe. Cetirea traducerii «Şoimilor» lui M. Sadoveanu de Dra. Szekulis — mai am să o termin şi să mă ocup de instalarea (ajutor finanţiar), tuberculosului poet Stanciov — Cerna la Sinaia (Dr. I. Cantacuzino îl introduce prin doctorul local Mamulea în spitalul de acolo)"[32].

---

[26] *Însemnări*, I, p. 74.
[27] Idem, III, p. 127.
[28] Idem, II, p. 133.
[29] Idem, II, p. 149.
[30] Idem, I, p. 322.
[31] *Însemnări*, III, p.211.
[32] Caiet 25 (B.C.S.), fila 22.

„Joi 15/27 decembrie 1905 ... Cînd erau membrii politici la mine, a venit şi M. Sadoveanu (în altă odae), căruia i-am dat exemplarul meu din «Şoimii» cu cîteva însemnări de modificări pentru a doua ediţie"[33].

„Luni 16/29 ianuarie 1906. Sculat la 5 3/4, ras, îmbrăcat, gimnastică, exerciţii de scris. Apoi vreau să scriu reportul academic pentru premierea poeziilor lui Octavian Goga. Ieri la mine între 3 şi 4 Nicu Filipescu şi N. Iorga, apoi *dra.* Alice Călugăru, care mi-a cetit mie şi Anicuţei cîteva poezii nouă—talent pronunţat"[34].

„Luni 23 ian./ 5 fevr. 1906. Aseară la masă la Seveştii cu Sideri-Coraliţa, Bolintineanu—Zoe. După masă şi Alexandrina. Am cetit darea mea de seamă despre poeziile lui Octavian Goga şi 3 poezii Alice Călugăru (între care Tziganii). Emoţie adevărată. Dra. Călugăru fusese între 3 şi 41/2 ore la noi cu poezii pe care le-am îndreptat împreună"[35].

„Vineri 21 nov./4 dec. 1908 ... La Barbu Delavrancea să-l îndemn să primească propunerea directorilor de licee (Litzica etc.) să ţie la 24 ian. 1909 discursul festiv la jubileul de 50 de ani al alegerii lui Cuza Vodă şi pentru Muntenia. I-am propus şi cetirea nouei sale drame (în 4 acte, Ştefan cel Mare) la mine cu invitări de dame, *dacă* îi pare lui că aşa ceva poate folosi în mod mai convenabil interesului pentru dramă. Precedente cu Alecsandri şi Caragiale"[36].

Privit doar sub acest aspect, Maiorescu este redus la un spirit caritabil şi atît. Însă nevoia sa de afecţiune este dublată, curios, de o luciditate şi un criticism necruţător. Autoritatea morală de a-i judeca pe alţii Maiorescu a căpătat-o prin severa autoanaliză pe care şi-o face cu orice prilej. Începute de timpuriu, notaţiile incisive la adresa colegilor de şcoală devin cu timpul însemnări penibile, surprinzînd prin insistenţa cu care sînt reţinute.

Deşi „elev" de-al său la Theresianum, Paravicini e caracterizat aşa: „23 octombrie 1857 ... Paravicini, un cap slab, fiindcă îl măgulește faptul de a fi numit «filozof» chiar în «batjocură») sau despre alţi colegi «Löhner fiindcă a fost luat în bătaie de joc de ceilalţi, Löwenfeld fiindcă e un băiat simplu, dar foarte amabil"[37]. Despre Caragiale nota deseori: „Sâmbătă 27 nov./9 dec. 1882. Aseară cetit actul I din opereta «Hatmanul Baltag» de Caragiale şi Negruzzi, cu ei toţi. Foarte amuzant. Caragiale cam neruşinat cu ceilalţi"[38] sau „Duminică 4/16 martie 1884; ... Joia trecută s-a jucat «Hatmanul Baltag», seara ceai la noi numai cu al-de Negruzzi şi al-de Theodor Rosetti (...) Ceartă între Negruzzi şi Caragiale pentru modificări necesare. *Caragiale violent, grosolan şi inutilizabil*"[39].

Altă dată privirea sa necruţătoare îl scrutează pe Brătescu-Voineşti, a cărui atitudine la Brighton în 1896 provoacă o discuţie violentă între cei doi: „Miercuri 31 iulie/12 aug. 1896 Brighton: ... Sara după masă violentă

[33] Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 57.
[34] Idem, fila 65.
[35] Caiet 25 bis (B.C.S.), fila 66.
[36] Caiet 28 (cota B.A.R. —3662), fila 22, 23.
[37] *Însemnări*, I, p. 81.
[38] *Însemnări*, II. p. 138.
[39] *Însemnări*, II, p. 234.

altercaţie Brătescu, care critică Anglia şi pe Herb. Spencer fără a le cunoaşte. Eu îi zic că în completa lui ignoranţă asta e «o obrăznicie bădărană a la Caragiale» şi că «je regrette de vous avoir connu»[40].

În 5 august găsim un fel de spovedanie a lui Brătescu care, disperat de gafa comisă, încerca să-şi scuze atitudinea: „Luni 5/17 august 1896 Brighton: Sara după masă iar un fel de acces cu Brătescu, că noi admirăm în Anglia cai, pătlăgele roşii, cartofi, care sunt şi la noi. Şi că pe el l-a apucat ca o nebunie, a intrat diavolul în el, de nu se poate opri de a exprima adevărul convingerii sale «că lumea merge în regres, în evoluţie regresivă» şi că mă vede de opinie contrară şi că pînă acum credea orbeşte în mine, dar acum ar fi nefericit să piardă încrederea în mine. Că în rîndul trecut, după discuţia de sară şi-a turnat de 4 ori apă peste cap ca să nu înebunească. Şi-l treceau lacrimile pe bietul băiat"[41].

Că Maiorescu suferea în urma unor incidente ca acesta nu e nici o îndoială. Pe moment, jurnalul nu lasă însă să se întrevadă decît reprobarea lui pentru astfel de ieşiri. Dar mult mai tîrziu, în 1902, găsim o însemnare care vorbeşte de la sine: „Duminică 27 ian./9 febr. 1902. Primit ieri o scrisoare nebun-violent-grobiană de la A. Philippide. Răspuns îndată pentru a tăia scurt acest fel de raport degenerat. Se zice că *bea*, ameţit (aproape de alienare) de lucrarea dicţionarului academic. Eu ceva rănit la inimă, cam ca la Brighton cînd cu Brătescu Voineşti"[42].

Supărător de insistente devin notaţiile care surprind slăbiciunile sau maniile unor oameni foarte apropiaţi lui. Nu puţine sînt, astfel, însemnările despre „calicia" lui Jaques Negruzzi, sau prozaismul doamnei Marie Negruzzi. „Luni 6/18 apr. 1892 Abbazia ... Negruzzeştii mult mai bine, ea foarte ambiţioasă în aparenţă de bani, deşi în fond sgîrcită, dar el comandîndu-şi şi ouă (papară), care nu-i plac ei şi apoi un şniţel pentru amîndoi, deşi ei îi era foame; încît ea a-nceput să plîngă înnecat; mi-a luat figurile de schach şi vinul la plecarea din Abbazia, neputînd suferi să rămîe altora ceva plătit. Ce neam de calici!"[43].

„Joi 14/26 aug. 1897 Salsburg: „Neplăcut Jaques, penibil de neplăcut cu calicia la restaurant, cer un ceai şi două ceşti şi apoi mai cer apă caldă. Ceartă pentru o porţie de unt cu Kellnerul înaintea publicului. Greu suportabil. Nu cere de mîncare de calicie şi apoi ia de la Marie, care se cam jenează, cînd cartofii, cînd o bucată de carne. Dar şi ea e cam tot aşa; plăcerea pentru natură e poză, dacă stă alături o flecărie socială. D.e. coborînd de pe Jaisberg, unde sus îşi da aerul că sunt grozav de frumoşi munţii (deşi sunt mult mai urîţi decît din vale) s-a întîlnit în vagon cu *Me.* Ascan — Olănescu şi-a tocat *toată* vremea limba cu ea (53'), fără a se uita o clipită la natura pentru care venise"[44].

Astfel de însemnări tăioase şi categorice, în maniera cea mai autentic maioresciană, nu mai miră după ce am văzut cît de sever era şi cu sine, admonestîndu-se cu asprime pentru vreo nevinovată ieşire avută în public. Masca pe care Maiorescu şi-o impusese singur îl ferea de privirile indiscrete şi scormonitoare, făcîndu-l să considere un gest de simplă

[40] Caiet 17 (cota B.A.R.),—3658), fila 38.
[41] Idem, fila 39.
[42] Caiet 22 (B.C.S.), nenumerotat.
[43] Caiet 14 (cota B.A.R.—3655), fila 45.
[44] Caiet 18 (cota B.A.R.—3659), fila 13.

decență socială înfrînarea diverselor nemulțumiri sau porniri impulsive în societate. Comportarea necenzurată a unora din amicii săi îi părea de-a dreptul indecentă, provocîndu-i indignarea.

Curios, dar anecdotele, cancanurile, îi vor reține atenția și-n discuțiile despre personalități ilustre, care interesează prin cu totul altceva. Dintr-o convorbire avută cu contele Leyden și cu sora acestuia — Lady Blennerhasse, Maiorescu notează următoarea întîmplare cu Herbert Spencer :

„Vineri 15/28 august 1908 ... Tot ea (Lady Blennerhasse — *n.n.*) s-a întîlnit odată într-un cerc cu Herbert Spencer, neplăcut, «l'air rusé », fără tact (...). Se vorbea de Sixtina lui Rafael și cineva zicea că e destul să vezi privirea ochilor copilului Isus pentru a constata geniul nemuritorului Rafael. Dar Spencer «era o întîmplare fără merit, că a nimerit-o aici Rafael». (Expresia engleză e de la jocul de biliard, cînd fără a o fi calculat, lovești bila așa încît nimerești bine în celelalte), căci n-avea știință că în adevăr ochiul omului în vîrstă are pleoapa superioară mai coborîtă pe ochi fiindcă lucrarea cerebrală a ostenit mușchiul și apasă pleoapa, pe cînd la copilul fără atîta reflecție, pupila se arată mai plină în partea de sus. Dar așa ceva are valoare cînd o faci cu știință. Rafael a făcut-o numai din întîmplare". Maiorescu comentează faptul conchizînd : „Apoi tocmai inconștientul e artist, și H.Spencer a spus în adevăr atunci o mare prostie, probat din spirit de contrazicere și vanitate, ca Carp"[45].

Ca ton general, *Însemnările* ... sînt monotone, reținînd deseori fapte nesemnificative (note de hotel, bacșișuri, orarul trenurilor etc.), care pot fi lesne luate drept indiciul unui spirit mediocru. Dar tocmai aceste notații dau jurnalului autenticitate și cititorului sentimentul că se află în fața unei vieți trăite și nu compuse pentru a epata mai tîrziu posteritatea. Surprinzătoare la citire apar și insistentele impresii de natură organică sau notații despre starea vremii, despre temperatura zilnică etc., amănunte total neinteresante pentru un ochi străin.

În studiul *Afinități elective* : *Titu Maiorescu și Goethe*[46], publicat în 1940 în „Revista Fundațiilor", Al.Dima remarca nu numai asemănarea structural organică dintre cei doi, ci și similitudinea, putem spune, dintre *Jurnalul* lui Maiorescu și *Tagebücher*-ul lui Goethe. Aceeași preocupare pentru conservarea ființei fizice și psihice, aceleași amănunte despre evoluția vreunei boli etc. Astfel de însemnări pot reclama un egoism meschin, dar ele constituie de fapt, cum subliniază autorul articolului, „fundamentul necesar al personalității". Puntea care-i leagă pe cei doi este preocuparea pentru personalitate, preocupare ce se manifestă în primul rînd prin iubirea de sine a insului.

Observația este interesantă și explică multe însemnări din *Jurnalul* lui Maiorescu, reduse la simple buletine medicale. „Duminică 15/28 fevr. 1909 : ... Azi împlinesc 69 de ani cu bine și sănătos. Eczemă foarte ușoară, furunculoza s-a dus, Ischias la piciorul drept n-a reapărut de 11 luni și sper să-l pot înlătura cu precauțiuni Wildbad și Marienbad ; scrisul cu

[45] Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 3.

[46] Al. Dima, *Afinități elective* : *Titu Maiorescu și Goethe*, în „Revista Fundațiilor", an. VII, nr. 9, 1 septembrie 1940.

zilnicele exerciţii de 7′ merge mai bine decît acum 9 ani, auzul la urechea dreaptă nu e mai rău"[47] sau în 1910 nota : *Mărimea şi greutatea*[48]. *Anicuţa 1 m 65 1/2 înaltă Eu 1 m 71.*

După Broca, greutatea normală = atâtea kilogr. cîţi centimetri are înălţimea corpului peste un metru, cu toleranţă de vreo 10 kgr., haine şi mîncare. Anicuţa ar trebui să cîntărească 75 de kgr., eu 81 kgr, după această normă.

1893 iulie	65 1/2 kgr.	Kissinger	81 1/2kgr.
1894 iulie	70°80 kgr.	Kissinger	85°80 "
1901 martie	70°7 "	Abazzia	83°8 "
1906 6 iulie	75°5 "	Hamburg	86°1 "
1906 19 iulie	73°7 "	Hamburg	83°8 "
1908 iulie	75 "	Wildbad	86°8 "
1908 sept.	74 "	Marienbad	85°2 "
1909 iulie	73 "	Wildbad	85°5 "
1909 sept.	70°6 "	Wiesbaden	84 "
1910 iunie şi iulie	74 "	Wildbad-Gossensass	87,5 "

„Sâmbătă 26 mai/8 iunie 1912 Wildbad : „Bine dormit. Sculat la 6 ore, a plouat ieri peste zi într-una şi probabil toată noaptea. Şi ieri şi alaltăieri înainte de amiazi (după prînz şi seara nu) curioasele dureri de piept, nu la respiraţie, ci la circularea sîngelui, par'c'ar fi dureri musculare în coşul pieptului"[49]. (A adăugat cu creionul: stenocardie.)

„Marţi 19 iunie /2 iulie 1912 Viena : La 5 ore dimineaţa plouă, 13°R, în odae 16 1/2° deşi fereastra mare deschisă toată noaptea. M-am sculat la 4 3/4 ore, dar ne-am şi culcat ieri la 9 1/2 ore. Gimnastică, exerciţii de scris. Din cînd în cînd, poate o dată pe zi, poate la 2 zile o dată, două sau trei minute de durere la piept, nu mare dar existentă. Început de manifestare a sclerosei finale?"[50]. (Adăugat cu creionul : stenocardie.)

Deşi atît de preocupat de persoana lui fizică, Maiorescu nu va lăsa niciodată să se vadă că suferă. În ultimile clipe ale vieţii, asistat de camerista sa Olga Neuman, Maiorescu şi-a aşteptat lucid şi resemnat moartea, mimînd o bună stare psihică, din aceeaşi decenţă socială, care-i interzicea, după părerea lui, orice afişare a sentimentelor în public.

„Sâmbătă 3/16 iunie 1917 : Aceste rînduri dictate mie de Ex.S.O.N. Excelenţa Sa s-a trezit sâmbătă dimineaţa 3/16 iunie la 1 1/4 ore cu violente dureri stenocardice, care au ţinut pînă sâmbătă la 8 seara (...) Slăbiciunea generală, pulsul slab, din cînd în cînd, mai ales noaptea. Dificultate mai mare la respirat. Bolnavul continuă a se scula de 3—4 ori pe zi, pentru a-şi lua cafeaua dimineaţa şi puţina hrană de peste zi aşezat la masă. Dimineaţa după cafea petrecea una sau chiar două ore în fotoliul din salon, dormind o parte din acest timp. Era bine dispus, făcea proiecte pentru viitor, urmărea cu acelaşi viu interes veştile de pe diferite fronturi unde se dădeau lupte. A dictat odată o poezie, odată alte mici

[47] Caiet 28 (cota B.A.R.—3662), fila 43.
[48] Caiet 29 (cota B.A.R.—3663), fila 102.
[49] Caiet 31 (cota B.A.R.—3665), fila 93.
[50] Caiet 31 (cota B.A.R.—3665), fila 162.

lucruri subsemantei (...) Bolnavul nu spunea medicilor niciodată că se simţea mai puţin bine. (...) Contam aşa de mult pe vitalitatea, pe voinţa, pe natura sa sănătoasă şi limpede, încît era încredinţată că se face iar bine, chiar dacă convalescenţa ar fi fost lungă. Sâmbătă (17/30 iunie 1917 —*n.n.*) s-a hrănit destul de bine, era bine dispus (...) Apoi duminică (18 iunie/1 iulie) 1917 — *n.n.*) dimineaţa la 5 a cerut iar să se scoale; pe cînd era pe scaun un geamăt adînc — m-am repezit la Dînsul (i-am dat o ampoule Boissy), a respirat adînc, cu ochii pe jumătate închişi, expresie de durere, fruntea încreţită; i-am mai dat o a doua ampoule Boissy, n-a mai respirat, capul s-a lăsat pe umărul meu. Pulsul nu mai bătea. Inima se oprise. *Nu mai era* !"[51].

Mai toţi comentatorii au remarcat marea deosebire dintre „stilul" (dacă-l putem numai aşa) jurnalului din anii adolescenţei şi cel al anilor maturităţii şi bătrîneţii. Dacă la început bucuriile şi decepţiile exprimate pe un ton patetic te întîmpină în jurnal la tot pasul, cu timpul ele se retrag din pagini, lăsînd loc unor note grăbite, eliptice, de multe ori fără nici un comentariu. Dar nu întotdeauna se întîmplă aşa. E drept că-n ultimii ani (poate datorită vîrstei) Maiorescu nu-şi mai manifestă imediat sentimentele faţă de un anume eveniment petrecut. Dar după mult timp (uneori după ani de zile), găsim însemnări care brusc dau la iveală o adîncă suferinţă care, chiar dacă se lăsa intuită, nu fusese explicit exprimată.

Un exemplu îl constituie descrierea morţii soţiei sale : „Luni †29 sept./12 oct. 1914 Heidelberg, Samariterhaus. Azi noapte, de duminecă spre luni, tocmai la miezul nopţii, a încetat Anicuţa din viaţă. De faţă cu mine Oberin, Dr.Rapp, Schwester Hanna şi Marie. Am rugat pe ceilalţi să mă lase singur şi am stat lîngă moarta liniştită pînă la 3 ore dim. La 6 ore au dus-o dincolo în capela mortuară, au disecat-o într-o cameră de alături (cancerul în multe locuri din plămîni, la o vertebră în şira spinării etc. şi tubercule cicatrizate). La 11 1/2 cu Oberin la (...) Primărie, am luat actul de deces. Apoi tot cu superioara la Cimitir, cumpărat locul mormîntului, ales piatra, literele, comandat florile şi plantaţia de toamnă şi primăvară. La 5 ore în capela mortuară, Anicuţa aşezată în coşciug de stejar, cuviincios îmbrăcată în atlas alb, înconjurată de flori. Coroane de la Czerny şi de la *dna.* Gabler. Mîna sa rece ca ghiaţa"[52] Discret, Maiorescu va atinge rana mult mai tîrziu.

„Sîmbătă 12/25 dec. 1915 Buc. Coraliţa mi-a spus ieri că o *dră.* şi-a pus gîndul să mă ia de bărbat fiind «încîntată » de mine. I-am răspuns că după moartea unei neveste ca aceea pe care am avut-o şi după lovitura ce mi-a dat-o moartea ei, nu poate fi vorba de aşa ceva chiar făcînd abstracţie de cei 75 de ani ai mei, care ar face din mine numai un «établissement »"[53].

Sentimentul pe care ţi-l dă citirea jurnalului este cel al cumplitei singurătăţi în care a trăit Maiorescu, cu toate încercările lui de a evada, de a se face înţeles şi iubit. E strigătul unui însingurat, al cărui ultim cuvînt peste veacuri pare să fi fost : „Nu mă cunosc oamenii iştia ! Nimeni nu mă cunoaşte"[54].

[51] Caiet 42 (B.C.S.),fila 15, 16, 17.
[52] Caiet 36 (B.C.S.), fila 47.
[53] Caiet 39 (B.C.S.), fila 27.
[54] *Însemnări*, I, p. 40.

H. SANIELEVICI—CRITIC LITERAR

MARIA LAMPARTER

Locul lui H.Sanielevici în istoria criticii şi teoriei literare româneşti a fost, în parte, diminuat de posteritate. În vremea sa, adeptul criticii ştiinţifice iniţiată de Gherea a cunoscut aprecierea multor personalităţi de prestigiu, ca G.Ibrăileanu, C.Rădulescu-Motru, M.Dragomirescu etc.

Uitarea care pare să-l învăluie se datorează poate şi diversităţii preocupărilor sale : s-a manifestat, cu aceeaşi voinţă, în critică şi estetică, în filozofie, sociologie şi antropologie. În acest din urmă domeniu se socotea el însuşi un inovator de geniu, ceea ce-l determina să afirme că secolul în care a creat el, Sanielevici-antropologul, va fi denumit în viitor „Secolul lui Sanielevici".

În realitate, omul de ştiinţă se dovedeşte mai rezistent în sectorul criticii şi teoriei literare.

Se naşte în anul 1875, la Botoşani, unde urmează primii ani de liceu, pe care-l termină la Bucureşti. De tînăr, se apropie de mişcarea socialistă.

„La vîrsta de 15 ani, citeam la Botoşani «Muncitorul» lui Ioan Nădejde. La 15 ani eram socialist. La 17—18 ani umblam pe jos, prin satele din jurul capitalei, să împart gratuit ... o gazetă a ţăranilor de noi redactată şi editată"[1].

În 1894 se înscrie la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti. De student, atrage atenţia profesorilor, printre care se află şi Mihail Dragomirescu, numit în toamna anului 1895 conferenţiar la catedra de estetică. În 1903 îi apare primul volum de *Încercări critice*, prefaţat de C.Rădulescu-Motru. Titu Maiorescu îl primeşte cu rezerve şi se opune premierii lui la Academie.

În 1905, editează la Galaţi revista „Curentul nou" şi iniţiază aici, primul — se pare, redacţia antisemănătoristă. E sprijinit de grupul competent al lui Garabet Ibrăileanu, iar în anii următori va colabora la revista acestuia „Viaţa românească". Tot acum se produce una din marile lui erori : porneşte un atac concentrat împotriva lui Mihail Sadoveanu, fapt care provoacă replica unor personalităţi ale vremii, în

[1] H.Sanielevici, *În umbra Satanei?!*, Bucureşti, 1935, p. 43.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 567—572, BUCUREŞTI, 1970

diverse ziare şi reviste. Studiază cîţiva ani în Germania problemele antropologiei. În timpul primului război mondial, fiind în ţară, este trimis în lagăr, unde stă un an.

În 1920 intră-n polemică aspră cu poporanismul, şi deci cu „Viaţa românească". Publică între timp mai multe volume de filozofie şi critică, printre care : *Probleme sociale şi psihologice*, 1920, *Studii critice*, a treia ediţie, 1920, iar în 1926 îi apare masiva lucrare de antropologie *La vie des mammifères et des hommes fossiles*, pe care o consideră opera sa capitală. A murit în 1951, în vîrstă de 76 de ani.

★

Despre activitatea culturală a lui H.Sanielevici au scris numeroşi critici de renume, ca, de exemplu, C.Rădulescu-Motru, M.Dragomirescu, Oct.Botez, E.Lovinescu şi, desigur, G.Călinescu în *Istoria literaturii române* [2], care-i releva inteligenţa şi orientarea progresistă. „Luceafărul" din 18 II 1964 publică articolul *H. Sanielevici—critic literar*, semnat de C.Ciopraga. O contribuţie demnă de atenţie este, desigur, studiul micromonografic întocmit de Z.Ornea[3].

Astfel, H.Sanielevici se prezintă ca o personalitate culturală cu valenţe multiple şi care a jucat — pe mai multe planuri — un rol de loc neglijabil.

Dar posteritatea, ciudat paradox, îi revendică mai ales activitatea sa pe tărîmul criticii literare şi esteticii, iar nu pe aceea pe care el însuşi şi-o considera fundamentală, de filozof şi antropolog.

★

În ce constă aportul lui H.Sanielevici la dezvoltarea ideologie literare româneşti ? Şi de ce se poate afirma că elaborările lui critice se prezintă astăzi tot aşa de actuale cum erau la prima lor apariţie ?

La începutul secolului XX, cînd debuta în critică H.Sanielevici, ideologia literară română se caracteriza printr-o mare diversitate de concepţii. Dacă amintim că, paralel, existau semănătorismul şi critica estetică a lui Mihail Dragomirescu, poporanismul şi, puţin mai tîrziu, impresionismul, se realizează uşor imaginea opoziţiilor şi extremelor din critica vremii.

H.Sanielevici debutează sub semnul marxismului, ca un continuator al lui Gherea, pe care-l adula, ca interpret al ideilor marxiste despre literatură. „Descoperirea genială a lui Karl Marx că lupta de clasă urmăreşte întreaga ţesătură a istoriei, nu se adevereşte nicăieri mai bine ca în istoria literaturii ; căci ideologia literară nu numai că este strîns legată de ideologia politică, dar exprimă adesea mai bine decît dînsa interesele, aspiraţiunile şi întreg felul de a fi al unei clase sociale"[4].

Devotat atitudinii marxiste, el nu va ceda nici uneia din şcolile contemporane ale criticii, ba va intra în conflict, adesea intolerabil, cu toate.

---

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundaţiilor, 1941, p. 569.

[3] Z.Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., Bucureşti, 1968.

[4] H.Sanielevici, *Gherea şi şcolile literare* în *Noi studii critice*, Socec & Co., 1920, p. 253.

George Călinescu îl defineşte pe Sanielevici prin atitudinea sa antisemănătoristă. Se ştie că semănătorismul privea literatura prin prisma caracterului naţional, şi uneori lua chiar forme naţionaliste. Sanielevici opune naţionalismului o concepţie sociologică şi etică a literaturii, uneori un clasicism general umanitar.

„De fapt el se întorcea la materialismul lui Gherea şi la umanitarismul cu exageraţie etic al aceluia"[5].

Într-adevăr, Sanielevici urmează linia materialistă în critica românească, iniţiată de Gherea. O cercetare a scrierilor sale trebuie să pornească obligatoriu de la o asemenea constatare. Se va vedea că Sanielevici tinde, în general, spre o analiză a fenomenului literar, ca fapt de suprastructură, ca reflectare a contradicţiilor de clasă, ca instrument de luptă în viaţa socială.

Alteori, însă, el comite abateri stridente şi greu explicabile de la principiile marxismului. Acestea, probabil, se datorează structurii temperamentale a criticului.

Ca orice critic sau ideolog marxist, cum se consideră, Sanielevici admite ideea că arta şi literatura sînt determinate de contextul social al unei epoci. Cum în orice perioadă istorică forţele sociale sînt de trei tipuri : clase în ascensiune, clase dominante şi clase în decădere, Sanielevici constată că acestor forţe le corespund trei modalităţi artistice: realismul, clasicismul şi romantismul.

„În orice societate păturile active şi mulţumite produc în artă şi literatură un curent clasic, cele inactive, un curent romantic, iar cele active, dar nemulţumite, un curent realist"[6].

Aceste formule fundamentale se repetă, aşadar, în orice societate. Vorbind de Romain Rolland, spune că o literatură optimistă reprezintă spiritul unei clase în ascensiune. Scriitorul francez va fi înţeles ca exponent al proletariatului, clasă nouă, viguroasă şi care e predestinată să domine viitorul societăţii.

„Pe Romain Rolland [7] îl consider ca produsul ridicării economice a clasei muncitoare şi al pătrunderii culturii în această clasă sufleteşte sănătoasă". Desigur, privind lucrurile „de sus", din perspectiva interpretării, nu putem să nu admitem că Sanielevici exagerează, dogmatizînd ideea caracterului de clasă al literaturii, cum se întîmplă şi în alt studiu, *Sărmanul Dionis*, unde romanticii Alfred de Musset, lord Byron, Novalis, Leopardi, Lermontov, Eminescu ar datora scepticismul originii lor aristocrate.

„Rog pe scepticii invederaţi, care sub pretextul plauzibil al obiectivităţii, dar de fapt pentru a-şi economisi travaliul cerebral, se arată neîncrezători în legile sociologiei şi apără cu infocare haosul aparent al faptelor, să treacă în revistă mai sus înşiratele nume celebre şi să-şi reamintească în minte viaţa şi operele fiecăruia . . . Toţi aceşti scriitori au fost aristocraţi din naştere şi inspiraţi de aristocraţie"[8]

---

[5] G.Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, p. 569.

[6] H.Sanielevici, *Gherea şi şcolile literare*, în *Noi studii critice*, p. 121.

[7] *Pesimismul sec. XIX şi optimismul sec. XX*, în *Noi studii critice*, p. 119.

[8] Idem, *Cercetări critice şi filozofice*, Ed. Librari et H.Steinberg, H.Sanielevici, Bucureşti, 1916, p. 5.

Consecvent cu el însuşi, Sanielevici îşi îndreaptă preferinţele către literatura realistă. Astfel, scriitorul trebuie să-şi depăşească subiectivismul şi să reflecte realitatea epocii sale; problemele principale ale societăţii în care trăieşte urmează să-l domine mai mult decît propriile sale probleme psihologice.

Prin urmare, valoarea unei opere literare depinde de gradul ei de realism. Tendinţa de absolutizare se vădeşte şi aici, fapt datorită căruia Sanielevici ajunge la unele inadvertenţe privind şi interpretarea realismului, deşi, în raport cu epoca, erorile de acest gen sînt cel puţin explicabile. Atunci, reprezentanţii diferitelor direcţii critice îşi unilateralizau conceptele şi ideile pentru a le face mai pregnante. Semănătoriştii, impresioniştii nu procedau altfel.

Sanielevici milita deci pentru un realism obiectiv. „Numai cînd scriitorul ştie să se ridice deasupra micilor sale dureri şi bucurii şi să se pasioneze pentru problemele mari şi grave care agită societatea, numai atunci opera lui va avea un adînc răsunet în inimile contemporanilor şi chiar asupra urmaşilor, întrucît aceste probleme ating în parte şi viaţa omenirii în general"[9].

Reflectarea realităţii pare a fi considerată unicul criteriu de valoare al operei literare. Este interesantă această poziţie intransigentă în apărarea realismului, mai ales că ea se manifestă într-o perioadă dominată, pe plan european, de literatura „nouă", simbolistă; iar în critică se afirmă puternic impresionismul.

„Operele trec prin faţa oglinzii spiritului nostru care e schimbător şi, dacă una trece a doua oară, produce altă impresie" — spunea Jules Lemaître. Aici, opera e considerată creaţie subiectivă şi enigmatică, iar recepţia operei — fenomen de asemenea subiectiv.

H. Sanielevici, comparativ cu un impresionism atît de exacerbat, s-ar ataşa evident la o critică de tip ştiinţific. De altfel era în tradiţia criticii ce se pretindea că descinde din marxism să reliefeze caracterul de ştiinţă al criticii literare, iar şcoala lui Gherea s-a numit, e cunoscut, „critica ştiinţifică".

Realismul implică o notă de superioritate artistică faţă de alte modalităţi, considerate decadente.

„Dl. Jean Bart este un realist. Şi după aceste exerciţii pregătitoare, făcute prin observarea mediului celui mai apropiat în care trăieşte — mediul D-sale profesional — aşteptăm să abordeze cîndva marele roman social, romanul de anchetă şi documente omeneşti"[10].

Pe de altă parte, trebuie precizat că realitatea în gîndirea lui Sanielevici este un concept similar, dacă nu identic cu cel întrebuinţat de Gherea. Este vorba de realitatea socială, mai bine zis de existenţa psihologică şi ideologică a claselor sociale dintr-o epocă; scriitorul e ataşat, compunînd realist, de clasa progresistă a vremii şi viziunea lui coincide cu viziunea acestei clase. De aici, o altă problemă ce se desprinde din aceasta; opera de artă realistă trebuie să exprime idealurile înalte ale epocii. Apare problema eroului puternic, pozitiv, care afirmă vital şi

---

[9] H. Sanielevici, *Al. Vlahuţă*, *„Clipe de linişte"*, în *Încercări critice*, Inst. de arte grafice „Carol Göbl", 1903, p. 57.

[10] Idem, *Jean Bart: Jurnal de bord*, în *Încercări critice*, Bucureşti, 1902, p. 82.

energic interesele viitoarei societăţi, o societate constructivă, sănătoasă, fără angoase şi fără pesimism. Astfel, referitor la nuvelele lui Vlahuţă, Sanielevici scrie :

„În alte povestiri, constatăm cu bucurie că autorul începe să simtă şi să înţeleagă cu cît mai mare şi mai nobilă este viaţa omului activ, energic, oţelit în nevoi, care nu-şi pierde vreme în zadarnice visări şi analize ale propriului suflet, ci deschide ochii la împrejurările multiple ale realităţii şi caută prin munca cinstită, utilă societăţii, a-şi crea un drum larg şi sigur, o viaţă nu poetică, dar sănătoasă, solidă"[11].

E firesc deci ca Sanielevici să nu admită teoria autonomiei artei. El constată că opera literară, ce reprezintă o valoare estetică, se însoţeşte permanent cu elemente etice, politice, religioase etc. Mai ales eticul se asociază totdeauna cu esteticul.

„Eticul este însă etern. El va fi totdeauna un coeficient al sentimentului estetic şi al valorii operelor de artă" [12].

Aşadar, eticul nu numai că este inclus în conţinutul eterogen al operei literare, dar îi şi determină, îi potenţează valoarea artistică.

Opera, în procesul creaţiei, ca şi în cel al recepţiei, presupune eteronomie : „... ştiinţa esteticei ne dovedeşte că-n factorul asociativ al sentimentului estetic intră cele mai diverse elemente : etice, politice, religioase etc"[13].

Cum admite metoda determinist-istorică, Sanielevici va explica, natural, similitudinea dintre unele fenomene artistice aflate la mari distanţe de timp prin condiţiile istorice similare care au existat în cele două epoci. Undeva el îl combate chiar pe Gherea pentru inconsecvenţă în interpretarea literaturii romantice, asemănînd-o cu cea din evul mediu. Sanielevici susţine că deosebirile dintre literatura romantică (germană) şi literatura medievală sînt foarte mari şi sînt obligatorii, date fiind condiţiile sociale diferite din cele două epoci. Altundeva, însă, el, tot consecvent materialismului istoric, reproduce ideea că se întîmplă să aflăm fenomene aproape identice, în perioade istorice îndepărtate ; dar acestea se explică prin similitudinile de existenţă socială :

„Dacă aş fi citit această poezie în limba germană, în care e frumos tradusă, ori şi mai bine în limba franceză, fără să ştiu că-i din chinezeşte, aş fi luat-o drept un fel de madrigal din secolul al 18-lea. Cui să-i dea prin minte că-i de pe vremea lui Christos ? Minunată statornicie a legilor istorice ... Acelaşi fel de viaţă produce aceeaşi psihologie de clasă, care se traduce în aceleaşi manifestări poetice" [14].

★

S-a arătat mai sus că H. Sanielevici, deşi e consecvent cu modul în care concepe o interpretare marxistă a artei şi literaturii, îşi permite cîteva abateri. Ele sînt greu explicabile şi apar ca nişte izbucniri de moment, cînd spiritul criticului, în general omogen, trăieşte parcă o explozie ; pare

[11] H. Sanielevici, *Al. Vlahuţă „Clipe de linişte"* în *Încercări critice*, Bucureşti, 1903, p.62.
[12] Idem, *Cetind pe Agîrbiceanu*, în *Noi probleme literare politice*, Ed. Ancora, 1927, p. 9.
[13] *Ibidem*, p.8.
[14] H. Sanielevici, *Alte cercetări critice şi filozofice, Poezia chineză*, Ed. Cartea românească, 1925, p. 49.

că se împrăştie, dar numai într-o clipă, ca o iluzie, pentru ca imediat să se adune în sine, în forma dinainte.

Iată o frază deconcertantă :

„Atmosfera de luptă pentru idealuri sociale nu produce decît trîmbiţaşi în literatură, trîmbiţaşi în istorie, trîmbiţaşi în sociologie, trîmbiţaşi în critica literară"[15].

Criticul care de obicei cere scriitorului să cînte idealurile sociale, să se avînte în focul luptei pretinde acum ca politicul şi esteticul să nu fie confundate şi invocă drept argument o maximă din Goethe : „Un talent se formează în tăcere, un caracter în vîrtejul lumii".

S-a văzut cum Sanielevici înţelege la un moment dat dogmatic relaţia dintre scriitor şi clasa pe care o reprezintă : Musset, Novalis, Lermontov, Eminescu erau aristocraţi. În altă parte însă, relaţia este modificată, accentul cade pe psihologia autorului, aceasta fiind indiferentă faţă de grupul social din cade provine : „. . . psihologia unui scriitor ne explică mai puţin pe aceea a clasei sale (căci el poate fi o excepţie) cît pe aceea a clasei care-l citeşte, care l-a ales şi-l încurajează"[16].

E o convertire o psihologismului la sociologism rar întîlnită în teoria literaturii. Împrejurarea dezvăluie, la Sanielevici, un spirit ascuţit, deşi adesea sofistic.

„Un scriitor poate să aibă toate bunurile vieţii şi totuşi să fie ipohondric de temperament ; şi atunci să fie selectat de o clasă socială nenorocită. Maiorescu are dreptate cînd afirmă că pesimismul lui Eminescu era în mare parte înnăscut"[17].

Aici pesimismul lui Eminescu nu se mai explică prin originea lui „aristocratică", ci temperamental, biologic.

Inconsecvenţele însă punctează critica lui Sanielevici cu pitoresc şi o fac astfel mai atractivă. De altfel, pretutindeni, stilul criticului e suculent, presărat de expresii surprinzătoare, adesea vulgare : prin aceasta, în parte, ce-i drept, se degradează, în parte însă amuză şi reţine atenţia lectorului.

Multe din ideile promovate de el sînt azi locuri comune în critica noastră.

---

[15] Idem, *Politica şi literatura*, în *Noi studii critice*, p. 195.
[16] H. Sanielevici, *Dintr-o scrisoare pentru Romain Rolland*, în *Noi studii critice*, p. 20.
[17] Idem, *Noi studii critice*, p. 38.

STRUCTURA ARTISTICĂ A POVESTIRII POPULARE

SIMONA CIOCULESCU

Dacă speciile tradiționale ale narațiunilor populare și în special basmele au suscitat o atenție deosebită în rîndurile folcloriștilor, lor fiindu-le dedicate, timp de mai bine de un secol, nenumărate studii de sociologie genetică, de folclor comparat, de analiză a valorii artistice, interesul pentru povestirea din viață (sau povestirea contemporană, cum i se mai zice) a început să se manifeste relativ tîrziu, o dată cu primele încercări pozitiviste de înregistrare a folclorului în forma lui autentică. Din această cauză povestirile din viață au rămas mult timp ignorate de cercetători. Iar apoi, cînd în deceniul al doilea al secolului nostru, folcloriștii ruși editează primele culegeri și studii despre ele, aceste narațiuni au stîrnit nenumărate controverse, referitoare la natura și importanța lor, sau chiar la apartenența la folclor. V.S. Bachtin[1], de exemplu, le considera pur și simplu material filologic, istoric, etnografic sau sociologic. Alți exegeți (N.P. Andrejev[2], M. Azadovskij[3]) le numea producții folclorice „în formare", materie primă din care se va naște abia cu timpul adevăratul folclor. Li se imputa acestor narațiuni absența celor două calități fundamentale ale oricărei creații artistice populare: caracterul colectiv și valoarea artistică. Eroarea acestor folcloriști (și în special a lui Bachtin) constă — credem — în primul rînd în separarea artificioasă a sferei folclorului, în general, de sfera creației populare artistice. Evident, nu orice informație sau convorbire înregistrată are și însușiri artistice. Dar asta nu înseamnă că aceste materiale pot fi excluse și din sfera mai largă a folclorului.

În al doilea rînd, discutabilă ni se pare și înțelegerea unilaterală a noțiunii de caracter colectiv și de valoare artistică. Sau, mai precis spus, identificarea caracterului colectiv al folclorului cu circulația în tradiție (neglijîndu-se celelalte două caracteristici: conținutul colectiv și forma colectivă), și considerarea tuturor acestor narațiuni ca simple

[1] V.S. Bachtin, *O nekotorych problemach fol'kloristiki*, în „Sovetskaja etnografija", 1953, nr. 2, p. 158.

[2] Andrejev, N.P., *Russkij fol'klor*, Moskva-Leningrad, 1930, p.2.

[3] Azadovskij, M., *Sovietskij fol'klor*, Leningrad, 1934, p. 5.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 573–588, BUCUREȘTI 1970.

relatări neutre ale unor materiale faptice, al căror mobil e informarea, nesesizîndu-se mijloacele — conştiente sau nu — prin care povestitorul se străduieşte să-şi impresioneze artistic auditoriul (alegerea temei, selecţia faptelor, organizarea sau chiar deformarea lor).

Subiectele povestirilor din viaţă sînt de mare varietate şi au în general caracter de informare senzaţională. Cele mai multe dintre ele abordează diferite aspecte din viaţa de zi cu zi a povestitorului. E vorba de aşa-numitele povestiri realiste, care pot respecta adevărul întîmplării total, sau doar parţial. În primul caz, talentul povestitorului se manifestă în special prin alegerea conştientă şi deliberată din ansamblul pestriţ şi multiform al realităţilor cotidiene a subiectului considerat interesant şi demn de atenţie. În acest caz, scopul pur-informativ al relatării primează. În a doua ipostază, povestitorul operează direct asupra materialului faptic deţinut printr-o selecţie parcimonioasă, eliminînd faptele şi momentele nesemnificative şi organizînd restul într-un tot inteligibil şi unitar.

În unele povestiri (ca *Ursul*[4], *Păţania cu balaurul*[5], *Povestire din primul război mondial*[6]) e ales spre a fi prezentat cîte un singur moment din viaţa protagoniştilor (în cazurile citate, povestitorii înşişi), dar aceste momente departe de a fi anodine, sînt încărcate de tensiune emoţională, tensiune pe care naratorul se străduieşte să o transmită şi ascultătorilor.

Într-o altă povestire (*Paţîma mea*)[7], naratorul îşi povesteşte o parte din viaţă. Dar în locul unui anost şi monoton curriculum vitae, el insistă cu amănunte doar asupra a două momente din viaţă sa, care i se par memorabile. E vorba de tribulaţiile din perioada în care s-a aflat pe front, şi de vînătoarea la care a luat parte imediat după întoarcerea acasă. Restul faptelor sînt trecute în revistă doar sumar, alcătuind cadrul naraţiunii şi fundalul pe care sînt brodate cele două întîmplări prezentate detaliat.

Cercetarea povestirilor populare impune ca o evidenţă faptul — pe care-l subliniam şi anterior — că povestitorii populari sînt interesaţi în mod deosebit de întîmplări insolite, neobişnuite. Urmărind să capteze şi să ţină sub tensiune atenţia ascultătorilor, ei îşi aleg ca subiecte fapte ieşite cît de cît din comun, fapte care implică o mai intensă trăire a acţiunii momentului din partea protagoniştilor. Interesul pentru neobişnuit, pentru senzaţional, identificabil, aşa cum arătam, şi în tematica povestirilor realiste, e pe deplin pus în lumină de naraţiunile cunoscute în folcloristică sub denumirea de povestiri superstiţioase, şi care, alături de povestirile realiste, alcătuiesc cele două subspecii ale povestirii din viaţă.

Utilizarea fantasticului le apropie într-o oarecare măsură de basm, de baladă şi legendă. Elementul supranatural nu mai e însă aici fantezie, poezie, ca în basm şi balada legendară, de exemplu, ci superstiţie şi credinţă în iele, strigoi, draci, vrăjitoare, duhuri rele şi alte plăzmuiri oculte şi bizare. Pentru povestitorul popular şi ascultătorii săi, ele reprezintă o realitate în care cred şi care-i înspăimîntă. În povestirea superstiţioasă,

[4] Ov. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, p. 311 şi urm.
[5] *Ibidem*, p. 314 şi urm.
[6] *Ibidem*, p. 295 şi urm.
[7] *Ibidem*, p. 297 şi urm.

spre deosebire de speciile tradiţionale amintite mai sus, imixtiunea miraculosului în realitate produce groază şi dezorientare. Omul e copleşit de întîmplări îngrozitoare, a căror semnificaţie îi rămîne obscură. Dacă de basm povestirea superstiţioasă se apropie doar prin prezenţa fantasticului, modul de interpretare al acestuia fiind fundamental deosebit (aşa cum voi căuta să evidenţiez pe parcursul analizelor propriu-zise) e mult mai greu de circumscris şi de delimitat sfera povestirii superstiţioase de cea a legendelor cu acelaşi caracter. Ceea ce le deosebeşte totuşi, e faptul că legenda are, în general, funcţie etiologică, plasîndu-şi în acelaşi timp acţiunea într-un trecut îndepărtat, în timp ce în povestirea superstiţioasă, naratorul se mulţumeşte să expună pur şi simplu faptele, atribuindu-şi de cele mai multe ori participarea la ele, sau susţinînd că le deţine de la un martor demn de crezare.

★

Apartenenţa unei naraţiuni la o anume specie e determinată nu atît de conţinutul ei, de fabulaţie, cît de forma interioară, de legislaţia ei artistică. De aceea, această parte a studiului nostru îşi propune să analizeze, cu instrumente de lucru împrumutate criticii literare, cîteva din mijloacele compoziţionale specifice ale povestirii populare.

Cu toată marea varietate de teme şi de modalităţi narative, povestirile — structuri labile fără o schemă compoziţională fixă, ca a legendei, basmului, baladei, sau colindei, de exemplu, — se înrudesc totuşi între ele, în primul rînd prin atitudinea povestitorului faţă de subiect. Şi anume — — spre deosebire de speciile tradiţionale — el susţine explicit, sau lasă doar să se înţeleagă că relatează întîmplări adevărate, fie personale, fie auzite de la persoane demne de încredere şi de care e într-un fel sau altul legat (de obicei rude sau prieteni). Acest tip de relaţie, povestitor — fapt relatat — ascultători, bazat pe consensul recunoaşterii veracităţii naraţiunii, mi se pare a fi fundamental şi definitoriu pentru povestire, avînd — aşa cum voi încerca să subliniez pe parcursul analizelor propriu-zise — adînci implicaţii în întreaga ei morfologie.

Povestirile, realiste sau superstiţioase, circulă în forme multiple: unele simple, altele mai ample, unele pur individuale, altele intrate deja în tradiţie şi şlefuite de ea. În multe cazuri, pornindu-se de la o impresie iniţială simplă se ajunge la o relatare sumară, nudă, a unei întîmplări din viaţă. Aceste forme narative primitive stau, după părerea noastră, în afara, prozei artistice populare, ele rămînînd mai degrabă simple explicaţii, ilustraţii ale unui fapt petrecut în realitate. De altfel, în aceste cazuri scopul pur informativ al relatării primează. O formă de povestire mai evoluată e cea în care povestitorul, fără vreo intenţie artistică deliberată, caută să organizeze materialul faptic, pe care vrea să-l relateze într-un tot unitar şi inteligibil. În acest scop, nu inventează în general peripeţii noi, ci detaşîndu-se de sub impresia directă, imediată, a celor întîmplate, organizează materialul în aşa mod, încît să obţină maximum de efect asupra ascultătorilor. Afirmaţia de mai sus nu trebuie însă luată în sensul limitării povestitorului la o simplă descriere pasivă a faptelor. Dominînd şi folosind creator materialul brut al întîmplării, printr-o selecţie parcimonioasă, el păstrează şi amplifică doar amănuntele care i se par semnificative, eli-

minîndu-le pe cele minore, anodine, superflue din punctul de vedere al liniei narative principale. În felul acesta, continuitatea întîmplării reale e distrusă, fiind însă compensată prin continuitate epică, care constă în actul însuşi al povestirii. În această a doua categorie de naraţiuni se încadrează majoritatea povestirilor, fie ele realiste sau superstiţioase.

Ambelor acestor tipuri de povestire le e caracteristică, cum aminteam şi anterior, tendinţa de a specifica totul foarte exact şi adecvat. Iată cum începe, de pildă, o povestire despre Ştima apei, din cartea lui T. Pamfile, *Mitologie românească*: „Cînd eram tînără, îmi aduc aminte ca azi, într-o vară, pe făcutul fînului, am avut nişte porşori de clătit numaidecît, pentru că a doua zi era să fie duminecă" [8].

Precizările de timp şi loc cu care debutează acest gen de naraţiuni evidenţiază dorinţa povestitorilor de a fi crezuţi integral, de a demonstra că ceea ce relatează nu e invenţie sau elucubraţie onirică, ci adevărul adevărat, ceva întîmplat aevea. Şi totuşi, cu toate aceste insistenţe, precizări şi cîteodată chiar jurăminte, e neîndoios că din punct de vedere al adevărului obiectiv, scenaria e — de la un moment dat încolo — fantastică. De altfel, întîlnirile cu transcedentalul, în diversele lui ipostaze (draci, strigoi, Ştima apei, Morţolea, Mama-pădurii ş. a.) au loc cu foarte mici excepţii noaptea, cînd contururile lucrurilor şi fiinţelor îşi pierd fermitatea, se estompează, putînd fi luate cu uşurinţă de închipuiri naive, dar prodigioase, ca cele populare, drept plăsmuiri supranaturale. Homericul, tendinţa de a exagera dimensiunile fenomenelor, fiinţelor, întîmplărilor este, cum s-a afirmat în repetate rînduri, o trăsătură relevantă a folclorului [9].

În povestirile superstiţioase — şi aceasta ni se pare a fi o particularitate a lor derivînd din acel raport povestitor — fapt relatat — ascultător, de care vorbeam la începutul capitolului ca fiind fundamental pentru structura speciei analizate — precisul, definitul, fuzionează într-un permanent echilibru labil cu imprecisul, cu obscurul. Tendinţei de a nota totul foarte exact (timpul, locul acţiunii, înfăţişarea apariţiilor supranaturale) i se subsumează consecvent — spre deosebire de povestirile realiste — şi o anume imprecizie în descriere, imprecizie care derivă, de altfel, din însuşi imperativul realismului. Din cauza întunericului şi ambianţei stranii, povestitorul nu sesizează decît contururile generale ale apariţiilor fantastice, neputînd fi sigur de dimensiunile adevărate sau de particularităţile lor. În aceste împrejurări intervine, de obicei, tendinţa spre exagerare de care aminteam mai înainte şi care face ca apariţia supranaturală să fie proiectată în proporţii neobişnuit de ample. Iată cum apare, de exemplu, Muma-pădurii, într-o povestire din aceeaşi culegere a lui T. Pamfile, *Mitologie românească*:

„Deodată drept (sub) Stînca lui Plop i se arată o mătăhală. El nu face nimic, decît se întoarce înapoi. Matahala după dînsul. Tuşeşte el — tuşeşte şi ea ...".

Revenind la povestirea citată anterior despre Ştima apei, mi se pare interesant de relevat că, de data aceasta, victima însăşi are ceva straniu

---

[8] T. Pamfile, *Mitologie românească*, Bucureşti, 1916, p. 116.

[9] Vl. Streinu, *Recitind pe clasicii noştri: I. Creangă*; extras din „Revista Fundaţiilor", Bucureşti, 1939, p. 17.

în hotărîrea de halucinată cu care se aruncă în apele genunii. O damnare implacabilă, de ordin ontologic, pare că pluteşte deasupra capului ei. Iată ce relatează, de altfel, povestitoarea, martoră tăcută şi înfricoşată a fantasticei întîmplări :

„Trebuia să merg pînă la valea Bistriţei, că era mai de-a dreptul, cîntînd şi cu doniţele în spate. Şi cînd eram prin dreptul genunii, numai ce aud zicînd pe cineva din genune :

„ — Iată ceasul a sosit
şi voinicul n-a venit !"

Şi aşa a strigat pînă de 3 ori. Şi cînd a strigat a treia oară, numai ce văd un voinic frumos ca un luceafăr, călare pe un cal ca un smeu. Cum venea repede, dă pinteni calului să se bage în apă, dar calul nu vrea să se bage. Văzînd calul că stăpînul îl sileşte numaidecît, răncează o dată de s-au cutremurat munţii, şi numai de trei ori a sărit şi a fost în mijlocul Bistriţei, cînd a fost în mijlocul apei s-a cufundat calul cu voinic cu tot. Calul a ieşit plin de spume, dar voinicul a rămas în fundul genunii. Ştima apei a cerut cap de om, şi cînd a sosit ceasul, cap de om a căpătat" [10].

Tabloul e excelent prin trecerea bruscă, imprevizibilă, de la imaginea realistă a primei scene (activităţile casnice ale femeii), la fantasticul celeilalte (vocea din genune, apariţia voinicului care se aruncă în apă, calul care iese plin de spume din unde — situaţie evident neconformă cu realitatea, dar sugerînd magistral atmosfera încordată, neobişnuitul întîmplării). Imaginea voinicului ca un luceafăr, călare pe calul ca un smeu, are şi ea, tocmai prin vagul care o caracterizează, prin lipsa particularităţilor definitorii şi prin dilatarea dimensiunilor, ceva ireal, de basm.

Nu în toate povestirile superstiţioase, însă, naratorul se rezumă la astfel de descrieri nebuloase, imprecise. În dorinţa de a fi crezut, povestitorul vine de cele mai multe ori cu amănunte semnificative, pe care susţine că le-a sesizat în înfăţişarea fiinţei fantastice. Iată, de pildă, cum arată strigoii din povestirea *Movila celor trei nemţi* :

„Ei sînt îmbrăcaţi nemţeşte. Sînt trei matahale cu ciubote negre, cu pantaloni albi, cu scurteice roşii, cu fes albastru în cap, asemenea unui fund de pălărie" [11].

Sau imaginea Fetei-pădurii dintr-o altă povestire : „Fata — pădurii ghine cu vînt şi fă minuni pă sus. Şi bate copacii d'olaltă. În Ostriş am văzut-o, ie cu păr pînă-n pămînt... Cu chelea goală o fost şi păru pînă-n pămînt" [12].

Din punct de vedere formal, povestirile analizate pînă acum nu au şlefuirea şi structura cristalină a speciilor tradiţionale, rotunjite, modelate prin frecventa repetare de serii de povestitori. Ele sînt mai neînchegate ca desfăşurare epică, haina ornamental stilistică fiind şi ea mai neartistică mai rudimentară, presărată cu nenumărate detriusuri verbale. Prin stilul obscur, frînt, tatonînd parcă, povestirea ni se pare a fi undeva la mijloc între formă şi lipsa de formă, sau mai bine-zis „în drum" spre formă, după cum naratorul se îndreaptă el însuşi de la pură trăire spre explicare şi obiectivare.

---

[10] T. Pamfile, *Mitologie românească*, Bucureşti, 1916, p. 216.
[11] D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. an, p. 65.
[12] „Anuarul Arhivei de folclor", Cluj, 1932, nr. 1, p. 217.

În afara celor două tipuri de povestiri amintite anterior (cea foarte simplă, rudimentară, cu caracter informativ, şi cea mai amplă, mai bine închegată — rămînînd totuşi monocelulară) analiza textelor evidenţiază existenţa a încă unei forme narative în cadrul speciei analizate, formă care se apropie mai mult de basm, în special prin structura sa compoziţională fixă, dar şi prin alte caracteristici, pe care voi încerca să le evidenţiez pe parcursul analizelor ce urmează. Conţinutul acestor naraţiuni — cele mai multe dintre ele de tip superstiţios — ţine sau a ţinut cîndva de credinţele populare. Apoi, prin repetare şi şlefuire succesivă de serii de povestitori — deci prin tradiţie — ele s-au structurat într-o schemă motivică fixă, care circulă ca atare nu numai în sînul aceleaşi comunităţi, dar şi de la popor la popor, cu schimbarea doar a cîtorva elemente morfologice secundare : locul acţiunii, timpul, personajele. În această categorie intră, de exemplu, povestirea *Dragostea mortului* [13], unde apare motivul de largă circulaţie europeană al logodnicului strigoi, care călărind noaptea pe calul fantomă vine să-şi ia iubita cu el în mormînt. Cunoscut în folcloristică şi sub denumirea de Lenore (după numele unei celebre balade a lui Bürger) acest motiv a fost folosit de nenumăraţi scriitori culţi, în special preromantici şi romantici (Bürger, Goethe (*Die Braut von Korinth*), Eminescu (*Strigoii*), Bolintineanu (*Dochia*), W. Scott, Wordsworth, Coleridge, Keats, Byron, Leconte de Lisle (*Christine*), A. France (*Les noces Corinthiennes*), Mickiewicz (*Fuga*), Jukovski). În literatura cehă, motivul e prelucrat pentru prima oară, sub influenţa lui Bürger, de V. Nejedlý (1795), apoi de J. Jungmann (1814, în *Suzana*) şi de P. J. Safařík (*Lel a Lila*). Abia în 1843, poezia cultă cehă a dat la iveală o baladă, a cărei deosebită valoare artistică, îi permite să stea, în condiţii de egalitate, alături de cele mai realizate creaţii europene, avînd acelaşi izvor de inspiraţie. E vorba de balada *Cămaşa de nuntă* (*Noční košile*) de K. J. Erben, al cărei conţinut (în special prin tema finală a refugierii fetei în capela unde se afla celălalt mort, temă identificată de cercetători [14] ca fiind specifică ariei slave de răspîndire a motivului) se apropie cel mai mult de povestirea pe care voi încerca s-o analizez în continuare.

Subiectul naraţiunii *Dragostea mortului* e pluriepisodic. De această dată însă, motivele componente nu mai sînt autonome, adiţionate mecanic, într-o ordine întîmplătoare, ca în exemplul dat anterior, ci — la fel ca în basm şi poveste — ele sînt subordonate acţiunii, căpătînd sens şi semnificaţie abia în contextul celorlalte motive şi episoade. Naraţiunea, deşi nu începe prin precizarea locului şi timpului acţiunii şi prin stabilirea exactă a identităţii celor care vor lua parte la ea (ca în cazul celor mai multe povestiri reale şi superstiţioase), nu mai debutează nici prin ampla formulă introductivă a basmului, menită să sugereze atmosfera ireală a lumii în care se va desfăşura acţiunea. Cititorul e surprins de realismul tabloului de viaţă ţărănească cu care povestea începe direct :

„La un gospodar dintr-un sat o venit într-o zi un băiet, care n-avea tată, n-avea mamă, nu ştia din ce sat e, şi era sărac, de n-avea alta ceva

---

[13] *Poveşti, snoave şi legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, Bucureşti, 1967, p. 230 şi următoarele.

[14] D. Caracostea, *Lenore. O problemă de literatură comparată şi folclor*, Bucureşti, 1929.

decît straiele de pe dînsul. Gospodarul l-a luat argat la dînsul, ca să-l crească şi să-l hrănească".

E vizibil că tehnica observării realităţii e aceeaşi ca în basm sau poveste, detaliile de viaţă materială care ar circumscrie acţiunea unei anumite epoci istorice lipsind cu totul. Indigenţa totală a băiatului e descrisă realist, însă nu se deosebeşte prin nimic de descrierile similare din speciile tradiţionale. În continuare, acţiunea se desfăşoară tot în plan realist. Idila înfiripată între fata gospodarului cu pricina şi argat — devenit cu timpul flăcău chipeş—e descoperită de părinţii fetei, care-l alungă pe băiat în lume. Basmele fantastice încep şi ele, adesea, o dată cu plecarea — dintr-un motiv sau altul — a eroului în lume. În basm, însă, acest moment crucial în viaţa celui plecat, deschide seria unui lung şir de tribulaţii şi avataruri, din care eroul — năzdrăvan el însuşi, sau doar ajutat de fiinţe şi lucruri fermecate — iese în cele din urmă învingător.

Flăcăul din povestirea analizată moare însă de la început şi se metamorfozează în strigoi. Fata, îndrăgostită încă de el, şi neştiind ce i se întîmplase, se duce la o babă vrăjitoare, căreia-i cere ca prin farmece să i-l aducă înapoi viu sau mort. De aici înainte, în acţiunea pînă la acest punct net realistă, apare fantasticul (strigoiul) invocat de ritualul ocult al vrăjitoarei. Prezenţa fantasticului apropie povestirea de basm. Ceea ce le deosebeşte însă categoric e modul de tratare al fantasticului, coloratura căpătată de acesta în povestirea analizată. Supranaturalul — în cazul de faţă de tip superstiţios — nu mai e acceptat precum în basm, ca ceva obişnuit, cu care eroul tratează de la egal la egal. Eroina povestirii e zguduită sufleteşte şi trăieşte ciocnirea cu metafizicul ca pe ceva extraordinar, care-o îngrozeşte. După această primă parte, expozitivă, începe să se deruleze acţiunea propriu-zisă. Strigoiul, reluîndu-şi înfăţişarea de flăcău chipeş avută în viaţă, vine noaptea şi o convinge pe fată să plece cu el. Iubirea ce i-o nutrea încă, îi anihilează acesteia orice prudenţă sau îndoială cu privire la sorgintea nepămînteană a iubitului, pe care totuşi vag o bănuia, şi o determină să fugă cu el. Abia ajunşi în punctul terminus al fantasticei călătorii, la mormîntul strigoiului, în care acesta o îndemna să intre, fata se trezeşte brusc din vraja care-o împiedicase să vadă realitatea. Dezmeticindu-se, în timp ce strigoiul se băgase el, cel dintîi, în bortă, fuge îngrozită. Reacţiile fetei, sentimentele ei, nu sînt prezentate, însă, ca atare, prin analiză psihologică directă sau prin calificarea lor de către povestitor, ci sînt proiectate — ca şi în basm, de altfel — pe suprafaţa acţiunii, apărînd ca gesturi şi fapte. Ajunsă la o casă pustie în care se află un mort, fata intră şi încuie uşa. Strigoiul venit şi el la scurt timp în acelaşi loc, încearcă să intre în casă, solicitînd ajutorul diferitelor obiecte din odaie. Lucrurile înzestrate cu puteri supranaturale sînt iarăşi un element comun basmului şi povestirii. Dacă în basm, însă, ele sînt mai mult simboluri, hieroglife ale realităţii, putînd exista doar în universul lui artistic limitat, în povstire ele ţin de credinţă, de superstiţie, avînd valabilitate şi în ficţiunea artistică, dar şi în realitate, din care de altfel au ieşit şi în care se întorc după epuizarea subiectului.

Universul în care se desfăşoară acţiunea povestirii superstiţioase e acelaşi şi totuşi altul decît cel diurn, în care contururile sînt clare, morţii

sînt morţi, iar lucrurile rămîn paşnice la locurile lor, fiind simple instrumente pasive în mîinile mînuitorilor. Venirea nopţii scoate din beznă un univers viu, fantastic, halucinant în care umbrele prind contururi bizare şi înspăimîntătoare, în care morţii se ridică de la locurile lor, iar lucrurile cele mai prozaice se însufleţesc şi încep să vorbească. Toată această lume de fantasme şi apariţii terifice se conduce după propriile ei legi, altele decît ale lumii obişnuite, dar la fel de imanente şi inextricabile ca şi acestea. Astfel, pentru că fuseseră întoarse de fată cu josul în sus, lucrurile din odae nu pot da urmare — conform credinţei populare — poruncii strigoiului de a-i deschide uşa. În cele din urmă, acesta pătrunde totuşi în casă, cu ajutorul celuilalt mort, care se ridică de unde era culcat şi-i deschide uşa. Venirea zorilor şi cîntecul cocoşilor o salvează pe fată de răzbunarea strigoiului înşelat. Epilogul povestirii relatează ceremonialul cu care, a doua zi, oamenii din satul cu pricina au reîngropat strigoii, făcîndu-i astfel — tot conform credinţei populare — inofensivi. În final, celor două planuri ale acţiunii : celui real şi celui fantastic, li se adaugă planul didactic-moralizator, care evidenţiază că intervenţia malefică a transcedentalului în viaţa eroinei n-a fost întîmplătoare, ci a fost rezultatul inevitabil al încălcării echilibrului între cele două lumi, prin exprimarea dorinţei anormale de a purta dragoste cu un mort :

„Aşa a păţit fata care voia în ruptul capului să poarte dragoste cu morţii, şi aşa au să păţească toate fetele care nu dau pace morţilor să doarmă".

Şi stilistic povestirea analizată se deosebeşte de basm, cu fraza lui amplu-desfăşurată, calm-echilibrată, aproape rapsodică. În povestire, şi în special în ultima parte a ei, propoziţiile sînt scurte, concise, precipitate ca şi fuga îngrozită a fetei, ca şi ritmul sacadat în care se desfăşoară acţiunea întregii scene.

În povestirea superstiţioasă cele două lumi care vin în contact : cea reală şi cea supranaturală, sînt două sfere complet diferite, care nu mai au, ca în basm, aceeaşi dimensiune. De aceea incidenţa miraculosului cu realul produce groază şi dezorientare. Omul e copleşit de întîmplări care-l înspăimîntă şi pe care nu le înţelege. De aici atmosfera specifică, de încordare, a acestor naraţiuni, opusă celei de destindere a basmului. Căci eroul povestirii nefiind un ales, o fiinţă excepţională, ci un om obişnuit, iese înspăimîntat din această ciocnire, dacă nu cumva chiar eşuează tragic. Un exemplu peremptoriu pentru această din urmă situaţie ne este oferit de povestirea *De-ale strigoilor* [15].

Locul şi timpul acţiunii nu sînt precizate nici de această dată. Detaşarea obiectivă cu care sînt relatate întîmplările în basm şi care arată lipsa de participare afectivă a povestitorului şi ascultătorilor la cele narate, e aici de la început eludată :

„Erau într-o vreme strigoi cîtă frunză şi iarbă şi cîte coarne în putină. Şi nu se astîmpărau, bată-i crucea, ci ieşeau noaptea între oameni, parcă aveau mişcărei şi parcă le făcuse cineva cu ulcica".

Atmosfera dramatică, de tragică încordare a întîmplării ce va urma, e sugerată de la început de comentariul povestitorului :

[15] D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. an, p.80 şi urm.

„Se cheamă că la şezători se strîngea multă lume din sat, mai ales flăcăi şi fete, iar strigoii îşi puteau îndeplini tabetul, aducînd cu dînşii spaima şi sugînd, ca lipitoarea sînge omenesc".

De aici înainte începe acţiunea propriu-zisă, care, ca şi în povestirea precedentă, se desfăşoară rapid, ritmul precipitat fiind impus de sentimentul de groază ce domină naraţiunea. La o şezătoare, într-un sat, îşi face apariţia — sub chipul unui flăcău necunoscut — un strigoi. Fata lîngă care se aşezase şi pe care şi-o alesese ca victimă îi observă la un moment dat coada şi înspăimîntată, după ce încercase zadarnic să-şi avertizeze vecina de primejdie, iese cu un pretext afară şi de-acolo „s-a dus sărmana, s-a tot dus într-un suflet şi-ntr-o spaimă pînă într-un codru vechi ca lumea şi negru ca gîndul ei de spaimă".

Spre deosebire de eroul basmului, care în astfel de împrejurări se acomodează cu dezinvoltură şi naturaleţă supranaturalului ivit în calea sa, tratînd cu fiinţele de dincolo pe picior de egalitate, eroina povestirii e zguduită adînc la vederea strigoiului, fapt ce-i va determina apoi toate reacţiile pe parcursul desfăşurării acţiunii. Înfuriat de fuga fetii, strigoiul, îi ucide cu sadism pe toţi ce erau la şezătoare, înşirîndu-le capetele la fereastră. Tabloul e crud, supărător, aproape naturalist. Realitatea nu mai apare sublimată, transfigurată, ca în basm, unde capetele tăiate apărînd totdeauna într-un număr magic (3, 9, 99) au efect aproape ornamental.

Plecat în urmărirea fetei, strigoiul o ajunge în codrul în care se adăpostise şi o sileşte să-l urmeze la casa lui, care nu era altceva decît „o bortă în fundu codrului". Episodul care urmează e asemănător celui din povestirea *Dragostea mortului*. Topită de frică, fata are totuşi prezenţa de spirit de a refuza să intre ea cea dintîi înăuntru. Profitînd de faptul că strigoiul se învoise să se bage el primul, fata astupă borta cu valurile de pînză, pe care în zăpăceala fugii le luase cu ea, iar apoi o ia la goană prin pădure.

În cazul naraţiunii analizate, pînza cu care fata astupă intrarea locuinţei strigoiului e echivalentă obiectelor, pe care eroul basmului le aruncă în calea urmăritorilor lui. Numai că, în basm, obiectele salvatoare (oglinda, pieptenele, cremenea) sînt fermecate, avînd putinţa ca o dată aruncate, să se metamorfozeze instantaneu în obstacole serioase (un lac, o pădure, un munte) care zădărnicesc pînă la urmă intenţiile nefaste ale zmeului sau Mumei-pădurii, aflaţi pe urmele eroului. În povestire însă, ca şi eroina care e un om obişnuit, nici pînza nu e altceva decît o simplă pînză, neînsemnată ca obstacol, şi îndepărtată ca atare cu destulă uşurinţă de strigoi, care-şi reia goana după victimă. Aceasta, ajunsă între timp la o casă în pădure, în care se afla un mort, intră şi se ascunde. Strigoiul, venit şi el la scurt interval în acelaşi loc, intră în casă, dă de celălalt mort — şi el strigoi — cu care se ia la bătaie, la „cîlţîit", cum spune povestitorul. Imaginea încăierării celor doi strigoi în atmosfera de linişte încordată ce se lăsase după venirea fetei are ceva halucinant şi grotesc în acelaşi timp:

„Şi atunci, intrînd în casă(strigoiul *n.n., S.C.*), s-a sculat în picioare omul cel mort. Şi s-au luat ei la bătae şi la cîlţîit, şi s-au întins, şi s-au burzuluit şi s-au bontănit, pînă au cîntat cocoşii...".

Cîntecul cocoşilor, anunţînd venirea zorilor, îi face pe strigoi să „se năruie", să reintre în neantul din care se întrupaseră. Între timp, epu-

izată de încordare şi de spaimă, fata căzuse într-un somn letargic. Finalul povestirii diferă şi de cel al naraţiunii precedente (în care eroina scapă cu bine din ciocnirea cu metafizicul), şi de happy-endul basmelor, în care moartea definitivă a eroului bun ar constitui o anomalie flagrantă şi inexplicabilă. Zguduită profund de contactul cu supranaturalul, eroina povestirii iese mutilată sufleteşte din fantastica aventură. Uitînd partea terifică a întîmplărilor a căror protagonistă fusese, e cuprinsă de o seninătate evident anormală şi, în acelaşi timp, de exaltare la vederea mirificului peisaj al codrului, în care se afla locuinţa strigoiului. Întoarsă acasă, le descrie şi părinţilor minunatul eden descoperit, exprimîndu-şi dorinţa de a se reîntoarce acolo. Şocul suferit produsese o mutaţie totală în sufletul fetei, care se alienase de propria-i structură spirituală. Ultimele cuvinte ale povestirii încearcă să explice, cu naivitatea, naturaleţea şi lipsa de artificiu specific populare, sfîrşitul tragic al eroinei :

„Fata lor a intrat atunci în pămînt. S-a cufundat în adînc şi s-a făcut strigoaică biata fată. Şi cum putea să fie altfel ? Strigoiul o vrăjise, iar ei îi plăcuse prea mult farmecul fericirii din codrul locuinţei lui".

Explicaţie ce poate fi luată şi la propriu, ca exemplificînd credinţa populară în existenţa strigoilor, şi la figurat — ca o modalitate fantastică, deşi inconştientă pentru povestitorul popular, de a da o figuraţie metaforică, poematică, unei întîmplări tragice a lumii fenomenale. Sau poate că comentariul aparţine pur şi simplu culegătorului, care caligrafiind minuţios folclorul, a reuşit o performanţă artistică — după părerea noastră — remarcabilă.

★

O categorie de naraţiuni ce ni se pare a face trecerea de la basmele fantastice spre povestirile din viaţă e cea a poveştilor nuvelistice, considerate de majoritatea folcloriştilor ca subspecia realistă a basmului. Spre deosebire de basmele propriu-zise, care-l introduc pe cititor într-o lume fabuloasă, populată de eroi năzdrăvani şi întruchipări fantastice, în povestea cu caracter nuvelistic personajele fabuloase sînt în cea mai mare parte îndepărtate, fiind substituite prin eroi foarte asemănători oamenilor obişnuiţi şi situaţii apropiate de cele din viaţa de zi cu zi a povestitorului şi ascultătorilor. Eroii izbutesc, în general, să rezolve situaţiile dificile în care sînt puşi prin calităţile proprii dezvoltate în mod excepţional (fie că e vorba de inteligenţă, îndemînare, de forţă sau frumuseţe fizică, de înţelepciune sau chiar de toate la un loc).

De altfel, termenul de „poveste", de origină slavă (slavă veche: повѣдати : a spune, a comunica) avea în limba română veche sensul de istorie (naraţiune istorică), cu acest sens apărînd frecvent la cronicari. Spre deosebire de termenul „basm", care se diversifică semantic într-o pluralitate de sensuri, mergînd spre descîntec, vrajă, miraculos, „poveste" îşi trage seva din realitatea cotidiană, avînd sensul de nuvelă, expunere de fapte adevărate, controlabile.

Priviţi din acest punct de vedere, al conţinutului filologico-lingvistic şi al înrudirii semantice, cei doi termeni (basm şi poveste) au sfere evident distincte, primul mergînd spre fantastic, ireal, celălalt în direcţie exact opusă.

Folcloriştii sînt unanimi în a afirma caracterul exclusiv realist, lipsit de fantastic, al poveştii [16].

Ne-am luat permisiunea de a fi întrucîtva de altă părere. Cu tot profilul lor preponderent realist, în unele naraţiuni nuvelistice pot apărea şi elemente fantastice şi anume e vorba — credem — de elementele ţinînd de sfera supranaturalului creştin (adică Dumnezeu, Sf. Petru şi alţi sfinţi, îngerii, dracii, moartea, raiul, iadul ş.a.). Eludînd hieroglifele şi simbolurile basmului,povestea evoluează în cotidian şi vehiculează, ca şi povestirea, noţiuni şi fapte obişnuite.

Fiinţele supranaturale care îi populează universul nu mai sînt pure convenţii, „sublimate", ca în basm, trăind izolat de viaţa şi credinţa populară şi avînd valabilitate doar în ficţiunea artistică, ci sînt figuri familiare din doctrina creştină şi care pînă la un anumit nivel de cultură sînt acceptate ca realităţi indiscutabile. Ele îşi au rădăcina în credinţele populare, schimbîndu-se o dată cu evoluţia mentalităţii colective. Pătrunzînd şi evoluînd apoi în cadrul unui subiect epic, personajele transcendentale ale poveştii se reîntorc — după epuizarea acţiunii — în cotidian, ca reprezentări determinate, ţinînd integral, ca şi fiinţele supranaturale din povestirile superstiţioase şi legende, de credinţa şi ştiinţa populară.

Deosebindu-se în această privinţă de basm, poveştii îi sînt proprii, pe de altă parte, ca şi acestuia, linia precisă şi rapidă a acţiunii, tehnica desenului moral în alb-negru, lipsa de cutremurare metafizică în faţa miracolului. Fiinţele supranaturale ale poveştii nu mai au — astfel — nimic din ariditatea exangue şi din convenţionalismul viziunilor teologice. Expurgate de hieratism şi mistică religioasă, ele sînt laicizate, coborîte la nivelul vieţii obişnuite printr-un funciar bun-simţ al realităţilor evidente, printr-o jovialitate robustă şi reconfortantă.

Prin comicul conţinut, multe din poveştile cu fiinţe supranaturale alcătuiesc un fel de zonă de tranziţie spre snoavă, fiind foarte greu de făcut o distincţie între acestea şi poveştile cu coloratură comică.

Naraţiunile în care apar fiinţele transcendentale benefice (D-zeu, Sf. Petru, alţi sfinţi) oscilează în general — atît cît am putut observa din analiza textelor — între două atitudini fundamentale în tratarea subiectului : cea didactic — moralizatoare, în care omul rău, lacom, pizmaş e inexorabil pedepsit de justiţia divină, iar săracul bun, milos, e cu aceeaşi constanţă răsplătit [17], naraţiuni mai puţin realizate artistic, şi cea comică, în care cel mai adesea Dumnezeu şi Sf. Petru — coborîţi pe pămînt în chip de moşnegi obosiţi şi zdrenţăroşi — sînt siliţi să îndure toanele muritorilor, care nu-i recunosc şi se poartă cu ei ireverenţios, ocărîndu-i sau maltratîndu-i [18]. Forţele malefice pe care le înfruntă eroul (dracii, moartea)

---

[16] Paul Sébillot, *Le folklore*, Paris, 1913, p. 32 ; A. van Gennep, *La formation des légendes*, Paris, 1920, p. 21—22 ; Gédéon Huet, *Les contes populaires*, Paris, 1923, p. 8 ; B.P. Hasdeu, *Magnum E'ymologicum Romaniae*, Bucureşti, 1893, t. III, col. 2600 ; George Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965, p. 9.

[17] *Ce păţeşte cine nu-şi ţine cuvîntul*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. an, p. 39 şi urm. — sau în *Dumnezeu răsplăteşte toate*, D. Furtună, *Izvodiri din bătrîni*, Bucureşti, 1912, p. 153 şi urm.

[18] *Pentru o palmă mănînci două trînteli, Poveşti, snoave şi legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, Bucureşti, 1967, p. 116.

sînt, la rîndul lor, aproape invariabil — excepţii existînd totuşi — prezentate caricat, comicul rezultînd în cazul lor din discrepanţa între aparenţa înfricoşătoare şi esenţa derizorie, mai precis între forţele de care dispun şi prostia, care-i împiedică să folosească aşa cum trebuie ascendentul pe care-l au asupra muritorilor [19].

Statistic, dracul ocupă — se pare — o poziţie privilegiată în poveste, faţă de celelalte fiinţe supranaturale. În persoana lui, povestitorul popular concretizează, personificînd mistic, nenumăratele pericole care pîndesc la fiecare pas existenţa umană. Cu relativ puţine excepţii, dracii, şi aici apare deosebirea fundamentală faţă de povestirile superstiţioase, sînt demitizaţi, metamorfozaţi în sens realist, puşi în conflict cu oamenii — faţă de care se găsesc de cele mai multe ori pe poziţie de inferioritate [20].

Conflictul drac-babă apare frecvent în acest gen de naraţiuni, fiindcă „ştiut este doar că mare război duce baba cu dracul: unul pe altul se ajută — şi unul pe altul se înfundă. Acum fu pe-a dracului, dar altădată este şi rămîne pe-a babei". Formulă ce sintetizează cele două ipostaze: de învins şi de învingător, în care apare acest personaj în poveste, care la rîndul ei, tocmai din această cauză, se structurează fie pe o linie didactic-moralizatoare, serioasă, cînd dracul e triumfător, fie pe o linie comică, burlescă[21].

Analizele făcute impun concluzia că o absolutizare a efectului comic al acestui gen de naraţiuni ar păcătui prin simplism şi lipsă de discernămînt. În fapt, e vorba — chiar în poveştile aparent exclusiv comice de un dozaj subtil — deşi inconştient — între accepţiunea serioasă a supranaturalului (impusă de viziunea creştină) şi cea demitizată, umanizată a reprezentărilor populare. Amestecul echilibrat de spaimă şi glumă — cu predominarea totuşi a celei din urmă — conferă acestor poveşti capacitatea de a satisface şi setea de senzaţie şi pofta de rîs a omului din popor, permiţîndu-i să se purifice de una prin cealaltă.

Moartea, un alt personaj al poveştii, apare la rîndul ei ca o babă neputincioasă şi decrepită, pornită cu sadism să căşuneze numai nenorociri oamenilor, dar pe care aceştia o înfruntă şi o învinge de obicei prin inteligenţă şi agilitate [22].

În basm şi în povestirea superstiţioasă, spre deosebire de povestea nuvelistică, adversarii nu sînt niciodată discreditaţi prin caricaturizare, luptele dintre ei şi eroii buni sînt „adevărate", epuizante, „pe viaţă şi pe moarte", nu simple simulacre comice.

---

[19] *Baba şi diavolul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 90 şi urm.; *Un păcat pe care nu-l poate face nici dracul*, D. Furtună, *Vremuri înţelepte*, Bucureşti, 1913, p. 78 şi urm.; *Ucigaşul*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f. a., p. 57 şi urm.; *Cu cătana*, Ov. Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, p. 509 şi urm.; *Cînd a băgat ţiganul draci în tabacheră*, ibidem, p. 505 şi urm.

[20] *Omul şi dracul, Poveşti, snoave şi legende*, în *Antologie de literatură populară*, III, Bucureşti, 1967, p. 107 şi urm.; *Fesul dracului*, ibidem, p. 110—111; *Despina*, ibidem, p. 173 şi urm.

[21] *Cu diavolul nu pune în plug niciodată*, D. Furtună, *Firicele de iarbă*, Bucureşti, f.a., p. 32 şi urm.; *Cam cum lucrează dracul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 54 şi urm.; *Baba alungă pe dracul din moară*, în *Poveşti, snoave şi legende*, vol. cit., p. 158 şi urm.; *Baba şi diavolul*, D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 90 şi urm.

[22] *Mocanul şi moartea*, în *Poveşti, snoave şi legende*, vol. cit., p. 219 şi urm.; *De cînd nu s-a mai văzut moartea?* ibidem, p. 227 şi urm.

Basmul se mai deosebeşte de poveste şi prin ponderea specifică a elementului fantastic. În timp ce în primul, de exemplu, fantasticul e indispensabil, lumea reală rămînînd, în ultimă instanţă, pretextul de la care se pleacă pentru a se descinde în supranatural, în cea de-a doua accentul cade pe conflicte mai aproape de viaţa de zi cu zi a povestitorului şi ascultătorilor. În acest din urmă caz, miraculosul e oarecum secundar şi de cele mai multe ori simplu ingredient pentru zugrăvirea realistă a vieţii de la ţară. De altfel, cele mai multe poveşti sînt perfect verosimile, lipsite cu totul de fantastic, în această privinţă ele apropiindu-se de povestirile realiste. Eroii nu mai sînt năzdrăvani, ci oameni obişnuiţi, a căror soartă stă în exclusivitate în propriile mîini. Deşi unele elemente specifice basmului sînt comune şi poveştii (de exemplu unele personaje : împăratul, omul sărac înzestrat cu calităţi deosebite care-l ajută să parvină, sau tehnica observării realităţii), naraţiunile de acest fel se caracterizează prin veridicitatea lor, prin caracterul de nuvelă din mediul rural. Din punctul de vedere al veridicităţii, al caracterului nuvelistic şi al realizării artistice exemplare, povestea *Ţapul babei* [23] mi se pare a fi dintre cele mai reprezentative.

Naraţiunea debutează cu o scurtă formulă introductivă : „A fost odată cînd o fi fost, demult, doi bătrîni un unchiaş şi o babă". Ca şi în basmul fantastic, şi aici, formula de început are funcţia de a stabili contactul între povestitor şi ascultători, sau mai precis spus de a stabili un anumit tip de contact, precizînd natura comunicării, respectiv caracterul ei veridic sau fabulos. Una din formulele de început, frecvent întîlnite în basmele româneşti, e următoarea :

„A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti ; de cînd făcea plopul pere şi răchita micşunele ; de cînd se băteau urşii-n coade, de cînd se luau de gît lupii cu mieii de se sărutau înfrăţindu-se" . . . În acest caz, în conformitate cu funcţia sa, formula are două componente : o primă parte („A fost odată ca niciodată, că de n-ar fi nu s-ar povesti), prin care povestitorul atrage atenţia ascultătorilor că li se va povesti ceva, şi partea a doua care avertizează asupra naturii fabuloase a subiectului ce va fi expus. Formula se structurează astfel pe două planuri opuse : real/absurd. În poveste, în schimb modul de situare în convenţie prin formulă e în bună parte altul. În formula cu care începe povestea *Ţapul babei*, de exemplu, „A fost odată cînd o fi fost de mult . . .", primei părţi a unităţii introductive, care sugerează că se va povesti ceva, îi urmează cea de-a doua, care fixează acţiunea nu în lumea ireală şi fictivă a basmului, ci în planul realităţii, dar într-un trecut îndepărtat, „de mult". Deşi în felul acesta planul absurd-fantastic este de la început îndepărtat, se observă totuşi că o localizare şi o cronologizare precisă a acţiunii — ca în povestire, de exemplu, — nu există. Pe de altă parte, în numeroase alte poveşti, formula introductivă lipseşte cu desăvîrşire, declanşarea acţiunii făcîndu-se — ca şi în povestirile din viaţă — direct. Rezultatul e accentuarea senzaţiei de autenticitate a celor relatate [24].

În cazul poveştii analizate, formulei introductive îi urmează o scurtă parte expozitivă, în care e făcută un fel de preistorie a întîmplărilor

[23] *Poveşti, snoave şi legende*, vol. cit., p. 13 şi urm.

[24] *Cei trei hoţi*, în *Poveşti, snoave şi legende*, vol. cit., p. 21—22 ; *Păţania unui popă*, ibidem p. 50 şi urm.

ce urmează să fie relatate. După ce ne informase anterior de existența celor doi bătrîni, povestitorul revine cu o serie de precizări, de data aceasta despre situația lor materială :

„Acești bătrîni erau sărmani. N-aveau ei după sufletul lor decît o viteluşă". În felul acesta, din cadrul mai larg al vieții celor doi eroi — proprietarii viteluşii metamorfozată burlesc în țap — se secționează şi e prezentat amănunțit doar un fragment memorabil, capabil să rețină atenția prin insolitul lui. Subiectul întîmplării e relativ simplu. Baba, plecată la tîrg să vîndă viteaua, e înşelată de trei şmecheri, care profitînd de naivitatea ei, o conving fără prea mari dificultăți că animalul pe care-l ducea de funie era de fapt țap, şi o determină astfel să li-l vîndă pe un preț derizoriu. Inteligent moşul intuieşte rapacitatea şi setea de cîştig nemuncit a vicleniIor, şi-şi axează răzbunarea tocmai pe aceste constatări. Înfruntarea isteţimii moşului cu prostia, în mare parte determinată de lăcomie, a fraților înşelători, generează pagini de mare intensitate comică. Păcăliți întîia dată cu calul care chipurile făcea monezi de aur, înşelații — la fel ca eroii basmului, de altfel — nu trag nici o concluzie din acest fapt şi se lasă cu aceeaşi uşurință legați la ochi încă de două ori, în împrejurări aproape identice. Şi tot ca şi în basm, numărul episoadelor, sau în alte poveşti al obiectelor, al întrebărilor, al sfaturilor primite e reglat de cifra magică trei. Dezvoltarea acțiunii stă sub semnul izolării, legătura între episoadele componente fiind — ca şi în povestire — mai mult formală, mecanică, potențial receptivă la nesfîrşit de alte episoade. Faptul se verifică din analiza altor variante ale aceluiaşi tip narativ, în care numărul şi ordinea întîmplărilor sînt în parte altele, fără ca prin aceste schimbări să aibă de suferit structura de ansamblu a tipului [25].

Cu toate elementele comune şi basmului, povestea analizată e în totalitatea ei realistă, personajele şi împrejurările prin care trec ele fiind zugrăvite fără nici un fel de apel la miraculos. Şi cu cît acțiunea se derulează, cu atît observația realistă se accentuează şi se diversifică prin altoirea de scene şi detalii individualizante, scoase din experiența povestitorului, pe schema tradițională a narațiunii populare.

Cu conținutul specific al povestirii, cu modalitatea ei de transmitere orală cadrează o anumită structură formală, stilistică — deosebită de a celorlalte specii literare folclorice. Pornind de la faptul că poveştile sînt debitate în fața unui auditor, al cărui interes trebuie captat şi ținut permanent sub tensiune, povestitorul se foloseşte de toate procedeele empirice ale artei povestitului, în vederea creării atmosferei propice desfăşurării actului narativ. Cel mai important din aceste procedee mi se pare a fi dialogul. Astfel, în povestirea analizată, subiectul progresează cu vioiciune, în ciuda intrigii previzibile, tocmai datorită spontaneității dialogurilor pline de vervă şi nerv. Dacă partea expozitivă, e de multe ori expeditivă, concentrată să redea cît mai bine înțelesul comunicării, iar descrierile şi portretizările lipsesc cu totul, în schimb dialogul abundă, fiind principalul mijloc de caracterizare a personajelor şi de creare a atmosferei specifice.

[25] *Povestea celor 3 isteți proşti şi fără frica lui Dumnezeu*, în D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, Bucureşti, 1914, p. 22 şi urm.; *Trei păcălici, păcăliți . . . sau Hoț pe hoț*, în M.I. Dumitrașcu, *La Moară*, Bucureşti, p. 10 şi urm.

„Se învoiră cum să facă şi aşa făcură.
Se despărţiră. Veni la babă numai unul.
— Bună ziua, babo.
— Bună să fie, măiculiţă.
— De vînzare ţi-e ţapu ăsta?
— De vînzare, da nu e ţap, e viţea.
— Asta viţea?
— Păi!
— Aş.
— Viţea zău! ... Ce dumneata nu vezi?
— Da' e ţap, babo, mai întreabă şi pe altul, dacă nu crezi..".

De fapt, privite cu atenţie — cu toată această predominare a dialogului — poveştile se dovedesc a fi în întregimea lor ample monologuri, în care povestitorii se exteriorizează de la un capăt la altul pe ei înşişi, interpretînd în acelaşi timp şi restul personajelor şi transformînd în felul acesta, adesea, monologul în dialog. Totuşi, din punct de vedere strict cantitativ, în poveste predomină dialogul, în timp ce în povestire forma narativă cea mai frecventă e dimpotrivă, monologul, care pe parcurs — şi mult mai rar — poate evolua în dialog.

Pe de altă parte, în povestiri, descrierile şi portretizările sînt, spre deosebire de poveşti, mult mai abundente, fiind cerute de însuşi specificul acestui gen de naraţiuni, în care povestitorul, vrînd să-şi convingă ascultătorii de adevărul strict al celor relatate, începe prin a da o mulţime de amănunte asupra participanţilor la întîmplare, asupra împrejurărilor în care a avut loc aceasta, asupra timpului şi locului unde s-a petrecut.

Revenind la povestea pe care încercăm s-o analizăm, trebuie să constatăm că formula cu care se încheie naraţiunea („Iar eu sfîrşii această poveste care adevărată este ca rîmătura de oaie şi ca cornul de porc, pe care le-a văzut un orb, după care a alergat un ciung şi un despuiat în sîn le-a băgat") ar putea să deruteze, prin asemănarea ei cu formulele de sfîrşit ale basmelor, pe cercetătorul dispus să încerce cu tot dinadinsul o distanţare netă între basm şi poveste. E adevărat că în poveşti astfel de formule apar foarte rar, şi că în marea majoritate a cazurilor poveştile, ca şi povestirile, se termină direct, o dată cu epuizarea întîmplării relatate. Acolo unde ele totuşi apar, faptul se datoreşte — credem — contaminării, căci în folclor nu există categorii fixe, elementele de interferenţă între specii şi subspecii sînt numeroase. De multe ori, datorită prezenţei ambelor categorii în repertoriul povestitorilor (a basmelor fantastice şi a poveştilor nuvelistice), aceştia împrumută elemente fantastice, tradiţionale, din basm şi le folosesc apoi în naraţiunile realiste. Că acesta e cazul formulei din povestea analizată, se poate deduce şi din faptul că, spre deosebire de basm, rolul ei nu mai este de a atrage atenţia asupra neverosimilului celor relatate, şi de a restabili contactul normal cu realitatea, ci de a culmina, prin gratuitatea şi coloratura sa comic — absurdă, conţinutul burlesc al întîmplării.

De altfel, prezenţa formulelor absurde în basm şi poveste şi absenţa lor în povestire nu face decît să întărească o concluzie care s-a impus cu consecvenţă pe parcursul analizelor întreprinse. Şi anume că, trecînd de la povestire, prin legendă, spre basm şi poveste — se poate constata că procesul de diminuare a credibilităţii în autenticitatea materialului prezentat

e în raport direct proporţional cu relaţia funcţionalitate/gratuitate a actului narativ. Dacă povestirile din viaţă se spun în scopul de a demonstra ceva precis : autenticitatea unui fapt de viaţă insolit întîmplat povestitorului, care doreşte să fie crezut în cele mai mici amănunte, basmul, povestea, snoava şi, parţial, legenda se spun doar pentru plăcerea povestitorului. În acest din urmă caz, e pusă la încercare capacitatea de fantazare, de poetizare a naratorului, care respectînd în general şabloanele tradiţionale, are totuşi posibilitatea de a broda cu material propriu, de a particulariza schemele generale cu amănunte individualizante luate din propria-i experienţă de viaţă. Factorul psihologic joacă deci — aşa cum subliniam şi la începutul acestui capitol şi cum am încercat să demonstrez pînă acum — un rol fundamental în definirea speciilor prozei populare, evoluţia lui punctînd concludent deosebirea între realitatea care a servit ca sursă de inspiraţie şi opera de artă propriu-zisă (ca produs finit).

RECEPTAREA LUI E. YOUNG ÎN CULTURA ROMÂNĂ

ILEANA VERZEA

Momentul literar cînd Young scrie şi publică *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, Immortality*, deceniul al cincilea al secolului XVIII, coincide cu apariţia unor lucrări ale lui Pope, Richardson, Fielding. Acest deceniu neoclasic şi luminist totodată este fecund în inovaţii literare, căci acum în poezie se dezvoltă o nouă tendinţă spre resorturile mai intime ale fiinţei omeneşti. Discursivitatea tonului şi tenta moralizatoare înrudeau aceste noi tendinţe cu poezia didactico-etică a neoclasicismului augustan, deşi prevesteau în acelaşi timp renaşterea romantică. Apariţia *Nopţilor* lui Young nu este, deci, un eveniment solitar în literatura vremii. Poemul aparţine genului didactic, căci scopul pe care şi-l propune, în ultimă instanţă, este ca pornind de la o durere personală să facă apologia creştinismului ca religie a nemuririi sufletului, apărîndu-l împotriva detractorilor deişti sau materialişti. Poemul e alcătuit din nesfîrşite cugetări cu privire la viaţă, moarte, nemurire, pocăire, virtute, legate între ele prin reflecţii şi sfaturi morale despre petrecerea vieţii pe pămînt, în vederea retribuţiei după moarte. Fondul tematic şi tonul discursiv fac din *Nopţi* un poem al timpului. Totuşi, ineditul nu este absent. Young se înfăţişează cititorilor drept un om care suferă, torturat de moartea fiinţelor dragi, pe care o plînge în termeni emfatici, dar cu ideea căreia se împacă în cele din urmă prin argumentele credinţei. El îşi strigă durerea în miez de noapte, cînd totul e liniştit şi tainic, şi cînd omniprezenţa divinităţii îl inspiră pe cîntăreţ. Prolixa şi adeseori fastidioasa alcătuire a meditaţiilor e salvată de nimbul de melancolie şi reverie, care era pe gustul noilor generaţii de cititori, saturaţi de excesul de argumentaţie raţionalistă, dornici de a-şi deschide sufletul celorlalţi şi de a citi în inima lor, avizi de mister şi emoţie, un public a cărui sensibilitate cerea şi anunţa explozia preromantică şi romantică din deceniile următoare.

Astăzi lectura poemului cere multă răbdare, căci tînguirile nocturne ale poetului îndurerat sau cugetările dogmatice ale reverendului pios nu

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 589–598, BUCUREŞTI, 1970

mai atrag sensibilitatea cititorului modern care, mai lucid şi mai grăbit, nu mai gustă didacticismul insistent şi e mai puţin indulgent faţă de încărcătura stilistică sau erorile de versificaţie, deşi recunoaşte calitatea „epigramatică, a unor versuri.

Dacă nu ar fi fost succesul european de care s-a bucurat şi care i-a înscris numele în tezaurul literaturii universale, poetul ar fi fost uitat în secolul trecut. Însă Young şi poezia nopţii formează astăzi parte intrisecă din istoria preromantismului european.

Raţiunea şi durata succesului lui Young se află în ineditul elementelor din opera sa, în concordanţa acestora cu condiţiile noului climat spiritual din ţările din apusul Europei, care se eliberau de convenţiile unui clasicism coercitiv şi ale unui raţionalism uscat, şi intrau într-o etapă de zămăslire a unei noi sensibilităţi.

În acest teren fertil, operele sentimentaliştilor şi preromanticilor englezi prind rădăcini puternice. Young a fost cunoscut în Franţa şi mai înainte de a fi apărut în tălmăcirea lui Le Tourneur, tălmăcire des reeditată şi după care s-a prelucrat o versiune în versuri în 1792, aparţinînd unui autor necunoscut. Şi în Germania Young a găsit mai mulţi traducători, care l-au tălmăcit în proză sau versuri, dar traducerea cea mai populară, respectînd cu acurateţă şi acribie litera originalului şi însoţită de ample comentarii a dat-o J. A. Ebert (1752), în proză. În timp ce acesta a lucrat cu fidelitate, Le Tourneur, invocînd drept pretext pentru îndepărtarea lui de textul original spiritul diferit al celor două naţiuni, a recreat opera poetului englez într-o formă care corespundea doar parţial intenţiilor originale. „Mon intention a été de tirer d'Young anglais un Young français qui pût plaire à ma nation et qu'on pût lire avec intérét, sans songer s'il est original ou copie". Le Tourneur nu şi-a camuflat libertatea cu care a operat în text, ordonîndu-l, amendîndu-l, traducînd de multe ori doar ideea şi sentimentul, ci a declarat deschis că a multiplicat cele nouă *Nopţi* engleze în 24 şi că a eliminat din text superfluităţile sterile şi greoaie, repetiţiile fastidioase şi detaliile de dogmă, pe care le-a exilat într-o masă amorfă de note. Traducătorul a renunţat şi la cele trei prefeţe dinaintea *Nopţilor* întîia, a şasea şi a şaptea, prefeţe cu un rol funcţional în poem, explicînd metoda urmată de autor şi importanţa pe care acesta o acordă moralei, în schimb a considerat de datoria lui să adauge cîte un epitet sau cîte o idee ce completa imaginea şi înlesnea legătura logică dintre idei pentru a ajunge la un text mai accesibil publicului francez. Conceptul de traducere ca procedeu fidel de stabilire de echivalente era necunoscut în acel timp, de aceea nu ne mirăm cînd traducătorul afirmă cu bună credinţă şi cu candoare că singura vină de care este pătată conştiinţa lui este „celui d'avoir attenté au désordre sublime de la douleur et du génie".

În Ţările Române, unde în 1837 nimeni din departamentul Afacerilor străine nu ştia englezeşte şi unde prima traducere direct din limba engleză apare abia în 1843 (Byron, *Manfred*, traducere : C. A. Rosetti),

operele scriitorilor englezi sînt prezentate, de obicei, în veşmînt francez. Este cazul lui Shakespeare, Pope, Young, Gray, Macpherson, Byron etc. Young, după cum era, deci, firesc, a fost cunoscut cel puţin de doi dintre traducătorii săi în limba română, cît şi de un public mai numeros, în versiunea franceză a lui Le Tourneur. Cărţile de literatură occidentală circulau în ţările române prin intermediari francezi, ruseşti sau greceşti. Nu este astfel surprinzător că Young era un nume cunoscut şi înainte de a apărea oficial în versiunea tipărită a lui Simion Marcovici.

Astfel, Ioan Barac, om cu pregătire culturală şi cu o bogată informaţie în literatura occidentală, frecventa la 1792 o „societate ungurească" de tineri care făceau lecturi din Young, Klopstock, Molière, Ovidiu [1]. Printre tălmăcirile şi prelucrările rămase de la Barac nu se află nimic din Young, aşa încît vreun accent grav sau vreo meditaţie asupra morţii care se pot distinge în versurile sale nu pot fi considerate, decît cu titlul de supoziţii ca ecou din *Nopţi*.

Dar dacă despre I. Barac ştim că l-a cunoscut pe poetul englez, despre A. Beldiman, care îl invocă cu patos în *Tragedia sau mai bine a zice jalnica Moldovii întîmplare*: „Aice am trebuinţă pe Iraclid să aduc,/ Starea Moldovii să plîngă sau să pui să scrie Jung", putem afirma că, deşi auzise de Young, nu avusese acces la opera acestuia, căci altfel nu ar fi apelat la concursul lui într-un poem cu o temă atît de nepotrivită genului său.

Opera lui Young s-a bucurat în limba română de trei traduceri: o traducere în manuscris, datînd din 1818, aparţinînd lui Leon Asachi, o traducere publicată în volum în 1831 şi reeditată în 1835, aparţinînd lui S. Marcovici şi o traducere din care s-au descoperit pînă acum doar fragmente, apărute în „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" în 1864, aparţinînd lui A. Mureşanu.

Problema receptării lui Young în cultura română a constituit obiectul de studiu al mai multor cercetători reputaţi [2]. Aducîndu-ne omagiul şi recunoştinţa faţă de aceşti foarte preţuiţi înaintaşi, vom încerca să sporim cercetările în problema punctelor de contact dintre Young şi literatura română.

Prima tălmăcire aparţine lui Lazăr Asachi, tatăl cărturarului moldovean. Traducerea, rămasă în manuscris, se află la Biblioteca Academiei R. S. R., la indicaţia 1771, în volumul *Iosif Mitropolitul Moldovei, Poezii şi proză*. Manuscrisul de 208 file poartă ca titlu *Plîngerea sau gîndurile cele de noapte a lui Young pentru viaţă, moarte şi pentru nemurirea*. Pe foaie de titlu mai citim că opera s-a tradus în zilele lui Alexandru Callimache şi că s-a făcut în oraşul Iaşi în 1819.

---

[1] G. Bogdan-Duică, *Ioan Barac*, Bucureşti, 1933, p. 10.

[2] P. Grimm, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti din literatura engleză* (în „Dacoromania" III, 1923; I. Pervain, *Simion Marcovici, traducător şi teoretician al problemelor sociale şi literare* în „Studii literare" IV, 1948) şi *E. Young în România* (comunicare ţinută la a II-a consfătuire naţională de literatură comparată, Bucureşti 1969; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1969, vol. II; D. Popovici, *Cezar Boliac, romantism şi socialism* (în „Viaţa românească" nr. 11—12, 1929); N. Camariano, *Primele traduceri din Bernardin de Saint-Pierre în literatura română* (în vol. *În amintirea lui C. Giurescu*, Bucureşti 1944); A. Marcu, *Un student român la Pisa şi Paris către 1820 'Simion Marcovici*, Vălenii de munte 1929; D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti 1938; D. Păcurariu, *Influenţe în literatura română*, în Contemporanul", 5, apr. 1963.

Data traducerii a fost controversată [3].

Controversată a fost și problema intermediarului după care s-a făcut traducerea. Lazăr Assakiewicz (purtînd drept nume de călugărie Leon), ca preot și capelan al spitalului din Lemberg și ca om cu preocupări culturale însemnate, cunoștea mai multe limbi străine, printre care rusa, franceza, germana, așa încît ipotezele de a se fi adresat unui intermediar francez (cum propune I. Pervain) sau unui intermediar rusesc (cum propun P. Grimm și N. Camariano) rămîn valabile ca enunțare, dovadă celelalte două traduceri pe care le-a realizat [4]. Ținînd însă seama de studiul comparativ al versiunii Asachi cu versiunea Le Tourneur, afirmăm că „protopresviterul a toată Moldova" a tradus *Nopțile* din limba franceză, după ediția din 1769 a lui Le Tourneur, în două volume, care conțin 13 și, respectiv, 11 *Nopți*. Versiunea Asachi are 24 de *Nopți*, întocmai ca versiunea Le Tourneur, iar după *Noaptea a treisprezecea* Asachi a notat „sfîrșitul tomului întîi". Dar, cum arată și I. Pervain, titlul traducerii în manuscris nu corespunde cu titlul traducerii franceze, ci cu al traducerilor în alte limbi, rusă sau germană, mai fidele textului englez. Întrucît nu am putut consulta vreo traducere în limba rusă, ne vom limita a arăta că lui L. Asachi nu i-a fost străină versiunea germană a lui Ebert.

Toate traducerile lui L. Asachi [5] dovedesc o înclinare spre probleme morale, nuanțate de o sensibilitate preromantică. Gustul pentru Young se pare că i l-a deschis fiul său, Gheorghe, care în perioada de studii la Roma luase contact direct cu preromantismul englez prin Blair, Young și Gray. Faptul că traducerea aceasta a rămas în manuscris, deși celelalte au văzut lumina tiparului, se datorează fie faptului că autorul era nemulțumit de reușită, fie unei conjuncturi nepropice. Limba traducerii din Young este greoaie, dovedind că autorul nu și-a șlefuit opera, deși ștersăturile din manuscris atestă o revenire asupra textului. Traducătorul a urmat cu fidelitate și atenție versiunea franceză, neîngăduindu-și libertăți de omisiune sau adausuri. Conștiinciozitatea și informația traducătorului merită numai cuvinte de laudă, deși topica întortocheată și vetustă prejudiciază prezentării artistice.

---

[3] P. Grimm propune 1819, an aflat pe foaie de titlu a manuscrisului. N. Iorga propune anul 1818, argumentînd cu un citat din Carl Iken, *Leukothea*, Leipzig 1825, vol. II, p. 191. Același an 1818 e propus și de N. Camariano, care îl susține cu același citat ca și N. Iorga și cu o însemnare trimisă de Manuil Vernardos din Creta într-o corespondență din Iași către revista „Mercurul savant" la 12 august 1818. I. Pervain conchide : „prima tălmăcire parțială din *Nopți* s-a făcut în anii 1816—1819", neinvocînd nici un argument, deoarece consideră, probabil, că L. Asachi a mai tradus fragmente și înainte de traducerea completă (ms. 1771). Diferența de un an la care se ajunge ca urmare a consultării diferiților cercetători nu aduce prejudicii cercetării, căci, rămasă în manuscris, traducerea nu a circulat și nu a determinat ecouri decît într-un cerc intim, care se presupune foarte restrîns. Ținînd seama de indicațiile cronologice amintite, credem că putem afirma ca L. Asachi lucra la traducere în 1818, dar că data trimiterii este 1819, an înscris de autor în josul paginii de titlu.

[4] *Jucăria norocului sau Istorisirea pentru prințipul Menșicikov* . . . . . , traducere din rusește, tipărită în 1816 și *Bordeiul indienesc* de Bernardin de Saint-Pierre, traducere din franceză, tipărită în 1821.

[5] În „Înainte înștiințare" aflăm că L. Asachi era bun cunoscător al epocii literare engleze, deoarece el menționează numele lui „Suift", „Saftenbury", „Pope", „Adison", Risardson".

Iată textele paralele ale unui fragment din *Noaptea a cincea.*

Ce temps est venu pour moi : le monde que j'habitais n'est plus : un nouveau succède, oú régnent de nouveaux usages. Une troupe légére d'acteurs étrangers arrivent sur la scène pour m'en chasser ou pour s'y divertir de moi. Comme ils s'étonnent de me voir ! Je les regarde avec la même surprise. Mon voisin m'est inconnu. Hélas ! Ce n'est pas là ce qui m'afflige le plus, il est un chagrin plus cruel que je ne dois qu'à la vieillesse ou au malheur d'être trop long-temps privé de la mort.

Vreme ca acee au venit acum asupra me ; lume pe care am veţuit acum au tăcut. Lume noo soseşte pe care obiceiurile cele noo stăpânesc adunarea celor tineri şi străini jucăuşi întră la theatru ca ori să scape de mine ori să-şi facă din mine jucărie. O cum este lor de mirare a să uita asupra me. Eu cu aseamene mirare mă uit asupra lor. Vecinul meu acum este mie necunoscut. Dar amar mie ! Nu este pricina aceasta care mă asupreşte am eu supărări cari mult mai mult mă năcăjesc şi acele sînt bătrâneţile şi nenorocirea acărora sânt datornic din pricină că n-am putut mai curând muri.

Perioada cînd se publică Young în traducerea lui S. Marcovici corespunde pe planul istoriografiei literare cu momentul „Curierului românesc". Tendinţa de sincronizare a culturii umane cu spiritul cultural apusean intră într-o etapă de înnoire. Numărul cărţilor care circulă în Principate, ca şi numărul cititorilor, se înmulţesc. Creşte şi numărul celor care pleacă la studii în Occident, şi care, o dată întorşi în ţară, mînaţi de un benefic elan patriotic progresist, caută să facă cunoscute valorile culturale străine. Simion Marcovici este unul dintre aceşti tineri a cărui pregătire [6] şi sentimente patriotice erau în deplină consonanţă cu programul cultural al timpului. Scopul celor mai multe tălmăciri ale sale l-a constituit, aşa cum mărturisesc prefeţele sale la diversele opere, „înaintarea neamului spre învăţătură şi fericire", cultivarea înaltelor virtuţi etice şi îmbogăţirea limbii. Traducerea de care ne ocupăm a apărut în 1831 în tipografia lui Eliade, după traducerea franceză a lui Le Tourneur, ediţia a II-a, 1770, cuprinzînd două *Nopţi* şi fiind adresată „tinerimei naţionale". Cu un an mai înainte, această tălmăcire fusese anunţată în „Adaosul literal la Curierul Rumânesc care pe toată luna va eşi o dată", nr. 77/1830. Scopul acestor publicaţii era „să insufle gustul citirii prin deosebite povestiri morale", de aceea alegerea traducerilor se orienta în primul rînd spre operele cu un accentuat caracter moralizator. Şi în cazul lui S. Marcovici, aşadar, Young era gustat şi recomandat în primul rînd ca autor de cugetări morale, celelalte atribute ale sale fiind înregistrate în subsidiar.

Traducerea din 1831, *Culegere din cele mai frumoase nopţi ale lui Iung*, are ca emblemă un citat despre virtute din Cicero şi ca prefaţă *Viaţa lui Iung pe scurt*, în care Marcovici subliniază scopul moral al scrierii, dă cîteva date despre autor şi despre numele proprii ce intervin în decursul operei şi scrie cîteva cuvinte despre traducerea sa. Într-un cuvînt închinat

[6] Vezi studiul menţionat al lui A. Marcu.

„fratelui cititor", traducătorul atrage atenţia semenului său asupra nenorocirilor şi deşertăciunilor care îl pîndesc la fiece pas şi pe care le poate înfrunta numai prin virtute „şi prin buna întrebuinţare a minutelor ce soarta milostivindu-să îţi mai hărăzeşte".

Succesul de care s-a bucurat prima ediţie l-a determinat pe traducător să dea o „a doua ediţie, îndreptată şi adăogată cu un cuvînt al lui Jung asupra a doua veniri şi cu un cuvînt dintr-ale Episcopului Masilion", în 1835, tipografia lui Ediade. Această a doua ediţie cuprinde şapte *Nopţi*, dar ordinea nu corespunde întrutotul cu cea a versiunii franceze. Dacă primele cinci *Nopţi* urmăresc „slobod" primele cinci *Nopţi* din Le Tourneur, cea de a şasea şi a şaptea *Noapte* la Marcovici corespund *Nopţilor* a XVII-a şi a XXIV-a la Le Tourneur. În ceea ce priveşte *Noaptea* a opta, *A doua venire*, Marcovici a tradus sub acest titlu al treilea cînt din poemul *Le jugement dernier* din traducerea lui Le Tourneur a poemului lui Young, *The Last Day*.

În prefaţa la ediţia din 1831, Marcovici a arătat că traducerea pe care o oferă este „slobodă", căci dacă a intrat „în duhul scriitorului" şi nu s-a îndepărtat de ideile lui, el şi-a unit de multe ori propriile-i lacrimi cu cele ale lui Young, pentru a mîngîia inimile nenorocite. Într-adevăr, tălmăcirea românească care urmează în unele părţi destul de aproape pe Le Tourneur, îşi asumă şi unele libertăţi ca : introduceri de cuvinte şi propoziţii şi prescurtări de text. Toate acestea, pe lîngă remanierile lui Le Tourneur, transformă textul englez într-o recreare originală.

Astfel, *Nopţile* a doua, a treia, a cincea, a opta, traduc cu fidelitate, cu inerente excepţii, *Nopţile* a doua, a patra, a cincea şi cîntul al treilea din *Le jugement dernier*, în versiunea Le Tourneur. În schimb, *Noaptea* întîia, a treia, a şasea şi a şaptea modifică respectivele *Nopţi* din franceză, adăugind paragrafe, transformînd cuvinte şi fraze, schimbînd finaluri în spirit didactic moralizator, care trădează intenţiile etice ale tălmăcitorului.

Iată, de exemplu, finalul *Nopţii a opta* adăugat de S. Marcovici.

„O suflete al mieu, vezi, ascultă şi cutremură-te cîte sînt trecătoare ; numai fapte bună, numai virtute este mîngîierea omului într-această viaţă, şi pregăteşte pentru vecie. Doamne, mai hărăzeşte-mi un minut ca să mă poci pocăi prin fapte bune, şi să mă fac vrednic a mă înfăţişa înainte-ţi la acest ceas grozav şi a fi părtaş al îndurărilor tale".

Făcînd abstracţie de aceste intervenţii în textul francez, nu putem găsi pentru truda şi izbutita lui S. Marcovici decît cuvinte de laudă şi preţuire. Scriind într-o epocă de frămîntări în domeniul limbii, „Marcovici face parte din generaţia aceea care a prefăcut limba română literară. Scrieri originale nu are, dar limba traducerilor sale este aproape clasică şi poate servi de model oricărui scriitor român" [7].

Fraza e mlădioasă, cuvîntul judicios ales, gradaţia dramatică bine chibzuită, acolo unde îşi aduce contribuţia personală. Cînd limba română nu are un cuvînt potrivit unei noţiuni străine, traducătorul nu ezită să

[7] M. Eminescu, *Opere complete*, Iaşi, 1914, p. 387.

adopte noţiunea împreună cu veşmîntul ei verbal, dovedindu-se, astfel, un partizan al introducerii neologismelor.

Oferim un exemplu de text paralel din *Noaptea întîia:*

O mort, souveraine propriétaire de tous les êtres, il t'appartient d'effacer les Empires sous tes pas et d'éteindre les astres. Le soleil lui-même, tu ne dois le souffrir qu'un temps dans l'Univers. Un jour viendra que ton bras le détrônant de sa sphère le précipitera dans la nuit. Ne peux tu donc te contenter de ces grandes victimes? Pourqui ta haine s'attache-t-elle à un atôme, et me choisit-elle pour s'épuiser sur moi?

O moarte! stăpîna prea înaltă a tuturor fiinţelor, ţie se cuvine să ştergi cu infocatele pasuri împărăţiile şi să stingi stelele; şi chiar pe acest luminos soare tu nu-l vei îngădui multă vreme să împărăţească măreţ, asupra universului. Va veni ziua cînd braţul tău, coborîndu-l din sfera lui, îl va azvîrli în vecinica noapte! O! nu te mulţumeşti de atîtea jertfe măreţe?... Pentru ce mă faci să sorb cu încetul paharul amărăciunii, cu care omenirea întreagă ai fi putut să adăpi?

Insistentele reveniri asupra virtuţii şi moralei nu dau o încărcătură obositoare textului, căci ele corespund intenţiilor originalului englez şi se încadrează în programul larg didactic-utilitar al politicii culturale a timpului. Nu trebuie să uităm că această tălmăcire a fost „primită de Consiliul Profesoral pentru deprinderea tinerimei la analizuri şi compuneri". În acelaşi context trebuie considerate şi notele explicative din subsol, ca de pildă:

„Superstiţie e credinţa mincinoasă şi proastă în materia de religie".

„Emulaţie însemnează rîvna de a întrece unu pă altu".

Traducerea lui Marcovici a fost consemnată pînă tîrziu în periodicele timpului, fiind recomandată „cu tot adinsul" în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", nr. 18/1850, p. 143.

Cea de-a treia traducere românească din Young aparţine lui Andrei Mureşanu şi este făcută, se pare, în ultimii ani ai vieţii. Istoriile literare sau studiile de critică consemnează doar în treacăt faptul că scriitorul ardelean s-a aplecat asupra unor scriitori ca Schiller, Herder, Bürger, Young, Tecit. Datele referitoare la anul traducerii din Young şi la limba din care a tradus rămîn ipotetice. Cele cîteva fragmente care s-au păstrat au văzut lumina tiparului postum, în 1864, în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură" (nr. 1, 2 ianuarie, p. 8; nr. 2,8 aprilie, p. 16; nr. 3, 11 aprilie, p. 18), în total de 109 versuri.

Referindu-ne la data traducerii, ni se pare interesant de semnalat faptul că în unele poezii de tinereţe ale autorului (*Către nori, O privire peste lume, Aşa mi-a fost ursita*) există marcante note de amărăciune, provocată de deşertăciunile lumeşti. Să fie aici o simplă concordanţă cu tonul amar al celorlalţi poeţi elegiaci din Principate, sau să fie influenţa notelor pesimiste ale romantismului german sau francez şi, atunci, de ce nu, şi a meditaţiilor sumbre, în cadru nocturn, ale lui Young? Dacă această ipoteză se verifică, putem fixa data traducerii din Young pe la începutul deceniului al cincilea al secolului trecut.

În privința limbii intermediar, dată fiind frecventarea de către scriitor a școlii normale săsești și a liceului piariștilor din Bistrița, am putea trage concluzia că această limbă a fost germana.

Versurile de care dispunem suferă de pe urma exprimării îngreunate de latinisme sau forme lingvistice supărătoare și a unei topici forțate, greu de urmărit. Iată un exemplu :

A morții neagr-a noapte, nacasul, verst-a, grigea,
Profund'a suparare, ce sboara-n giurul mieu,
S-a inimimi taiate, dece avea scump în lume,
A și-început a stinge din pieptu'mi santul foc;
Imi vei mai da tu noapte ! a ta însuflețire ? —
Mai fiimi gratioasa ! apoi dormi viersul mieu,
Pare'o să te destepte prin arcu'i Rafaila,
C'acolo, unde noaptea și moartea a peritu,
Durerea, verst'a, grigea și culpa nu esista,
Se canti eterne imne în armonii ceresci
Ce suna, mult mai dulce, mo-n tonul cel de basa,
(Ach ! inim'a'mi presupune) asemenea cu al teu !

Singura traducere din cele trei existente care a determinat un ecou în epocă, datorită în primul rînd faptului de a fi fost tipărită, dar și datorită calităților artistice, a fost cea a lui S. Marcovici. Această traducere a circulat paralel cu versiunea franceză a lui Le Tourneur, așa încît ecourile din Young pe care le descifrăm la cîțiva poeți români ai vremii nu pot fi atribuite cu certitudine uneia sau alteia dintre cele două versiuni, deopotrivă de accesibile în epocă.

Printre primii noștri poeți despre care putem spune cu certitudine că l-au citit pe Young [8] a fost B. P. Mumuleanu, care s-a bucurat de lectura unor cărți din biblioteca lui C. Filipescu. Ca majoritatea poeților din această perioadă de tranziție și căutări, opera lui Mumuleanu poartă pecetea unor influențe conjugate care pornesc din clasicism, trec prin luminism și neoanacreontism și ajung la preromantism și romantism lamartinian. Volumul postum de *Poezii*, 1837, cuprinde și cîteva poezii care se află sub semnul meditațiilor de noapte ale lui Young, constituind o primă orientare preromantică în literatura română [9]. *Clopotul*, *Noaptea*, *Prietesugul*, *Memoria celor trecute*, *Miezul nopții*, *Pocăință*, *Cîntare către Dumnezeu*, *Amor către Dumnezeu* sînt titlurile poeziilor care ne amintesc mai

[8] Afirmația că la Iancu Văcărescu în poeziile *La moartea mamei mele* și *Către mormînturi* se regăsesc ecouri din Young este mai greu de susținut, căci în lista cărților care se aflau în biblioteca sa nu întîlnim opera lui Young în nici o versiune, iar tema morții și a despărțirii de cei dragi revine frecvent și în versurile unor poeți francezi ai secolului XVIII sau în *Meditațiile* lui Lamartine cu care I. Văcărescu era mult mai familiarizat.

Nu același lucru se poate spune despre I. H. Rădulescu, care luase fără îndoială contact direct cu versiunea franceză a lui Young și cu traducerea lui S. Marcovici. Totuși, a găsi influența lui Young în unele poezii de meditație religioasă din tinerețe, *Trecutul* și *Dragele mele umbre*, înseamnă a face doar o presupunere, deoarece în creuzetul de influențe ale lui Eliade s-au topit clasici, preromantici și romantici, ori a disocia influența meditației lui Young de influența meditației lamartiniene este o afirmație care din lipsă de temei poate deveni speculație, sau poate stabili doar un paralelism, ținînd seama că și în Lamartine putem găsi ecouri din Young.

[9] G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, București, 1969 p. 359.

pregnant de materia și spiritul *Nopților* : durere în fața morții celor dragi, resemnarea amărăciunii și împăcarea sufletului în credința în Dumnezeu, recomandarea virtuții ca singur bun etern, lauda prieteniei, ca unică condiție a fericirii.

Scriitorii care, ca și în cazul lui Mumuleanu, l-au cunoscut pe Young în versiune franceză sau română, și ale căror opere respiră influența *Nopților*, sînt însă G. Alexandrescu și C. Boliac.

Pe G. Alexandrescu o notă a lui I.H. Rădulescu din „Curierul românesc", nr. 12, 6 III 1832, îl caracteriza drept „un tînăr abia de 18 ani, ca un alt Young ieșit din ruinurile Tîrgoviștei (care) se așază pe ele în mijlocul nopții și face să răsune glasul său cel plîngător". Acest tînăr, care recita într-o impecabilă franceză pasaje întregi din tragediile lui Racine, a luat, fără îndoială, contact cu versiunea franceză a *Nopților*. Dar, paralel, Alexandrescu a cunoscut, sub înrîurirea lui Eliade, și alți scriitori, dintre care Volney, Byron sau Lamartine, care constituia un fel de zeitate poetică pentru redactorul „Curierului românesc". Nu vom putea disocia, nici în cazul lui Alexandrescu, influența lui Young de influențe Lamartine, ținînd seama și de coincidența lor tematică și spirituală.

Tonul elegiac, meditația asupra soartei omenești, disperarea în fața deșertăciunii lumești sînt teme comune preromanticilor și romanticilor pesimiști. Cadrul nocturn și peisajul selenar, inexorabilul morții îndreaptă însă cu precădere spre Young. Noaptea este un mediu prielnic cugetării grave, „restituind conștiinței sentimentul singurătății metafizice și al sublimului cosmic" [10]. Lumina rece a lunii adîncește contururile sumbre și sporește misterul. Majoritatea versurilor elegiace ale poetului au ca dimensiune temporală noaptea cu lună : *Răsăritul lunei*, *Umbra lui Mircea*, *Mormintele*, *Candela*, *Miezul nopții*, *Întristarea*. Dacă primelor trei accentele patriotice le dau un timbru specific, ultimele trei, la care se pot adăuga și alte titluri : *Rugăciune*, *Prietășugul*, *Cimitirul*, *Barca*, *Suferința*, *Meditație*, *Adio la Tîrgoviște*, aduc în discuție teme la modă în epocă, dar care se resimt de afectare și artificialitate, abundînd în retorisme naive și tocite și transmițînd un fals fior.

Tema sepulcrală și a ruinelor pe care o regăsim și în aceste poezii, ca și în operele altor scriitori români din această perioadă, cu toate particularitățile de adaptare, nu este de proveniență Young, căci poetul a acordat puțin spațiu decorului macabru și în general considerațiilor asupra decrepitudinii fizice a morții [11].

Spre Young — și Lamartine — ne îndrumă în afară de cadru în primul rînd : discuția cu divinitatea, care e pe rînd apostrofată și invocată (*Candela*, *Cimitirul*, *Rugăciunea*), deșertăciunea ființei (*Meditație*, *Întristarea*, *Adio la Tîrgoviște*), presimțirea morții (*Miezul nopții*), prețuirea prieteniei (*Prietășugul*).

Cel de-al doilea nume este Cezar Boliac, care, deși a cunoscut culegerea lui Marcovici, își află punctul de pornire al imaginației sale în textul lui

[10] P. Cornea, *De la Alecsandrescu la Eminescu*, București, 1966, p. 126.

[11] Spre deosebire de ceilalți scriitori din curentul poeziei mormintelor și morții : Th. Parnell (*A Night Piece on Death*, 1722), R. Blair (*The Grave*, 1743), J. Hervey (*Meditations among the Tombs in a letter to a Lady*, 1746—1747), la care întîlnim obsedant un decor macabru, o recuzită sepulcrală, simboluri ale morții și distrugerii, imagini dezolante, Young nu este un poet bîntuit de teroarea morții, căci, ca bun creștin, el este convins de nemurirea sufletului. De aceea elementul sinistru și funebru este foarte puțin dezvoltat în *Nopți*.

Le Tourneur. Primul său volum, meditațiile din 1835, apărute sub titlul pretențios de *Operile lui Cesar Boliak*, în tipografia lui Eliade, poartă, subliniată parcă cu mîndrie de autorul însuși, amprenta meditației asupra vieții și morții de coloratură creștină a lui Young, gen gustat și ținut la mare cinste în întreaga Europă cu cîteva decenii în urmă. Volumul este precedat de o prefață elogioasă și plină de gratitudine adresată colonelului I. Cîmpineanu și de un cuvînt *Către tinerime*, în care poetul mărturisește cum și-a scris meditațiile. Ținînd seama și de mărturiile autorului și de autenticitatea și profunzimea stărilor de spirit, cugetărilor și sentimentelor exprimate în meditații, putem afirma că Boliac a pornit la scrierea lor nu dintr-un imbold sufletesc sincer, ci pentru că „mi-a plăcut să-mi fac niște visuri dulci și să mă rătăcesc într-o lume ideală. Am scris fără țintă și fără șir, și n-am făcut decît să presăr niște idei vage și să le încălzesc cu un sentiment căruia singur nu știu ce nume să-i dau" și pentru că arborarea tristeții și atitudinii meditative era la modă, „pentru că mi-a plăcut să gîndească oamenii că eu am fost absorbit în cugetările mele cînd am scris". O dovadă este că autorul și-a calculat cu grijă lungimea frazei, nu mînat de un imbold stilistic, ci pentru a nu-i plictisi pe cititori.

Cele douăsprezece meditații sînt toate în proză, cu excepția a două, scrise în versuri. Tema lor pendulează între nădejde și disperare, între mîngîiere și gînduri de sinucidere. Scriitorul, pe rînd, blestemă „înșelăciunea nădejdii", își plînge singurătatea și laudă prietenia, se revoltă împotriva lui Dumnezeu sau îl preamărește în fraze pline de fervoare, jelește moartea ființei iubite, „floarea omenirii și-a sexului tău", sau desenează senin un peisaj de amurg de primăvară, se înfioară în ceasul amenințător al sfîrșitului, își pune întrebări zgomotoase despre misterul existenței.

Tonul meditațiilor, fie revoltă, fie resemnare, este nesincer și neconvingător. Exclamațiile trădează un retorism banal [12], iar expresivitatea lexicală se reduce la o împreunare nepotrivită și neinspirată de cuvinte, ca în următorul fragment din *Meditația a zecea*, *Moartea* : „Înger grabnic al tarelui cabinet ! Sol urîcios al iesmosului lăcaș ! Negru ministru al tribunalului răsplătitor ! Repede Fulger purtător de întuneric ! Noptoasă, înspăimîntătoare, nevăzută săgeată, ce desființezi ființele !".

De la acest început voit dramatic și elegiac, Boliac se va îndrepta către o lirică socială, protestatară, făcîndu-se vorbitorul celor obidiți. Ecouri ale pozei romantice și preromantice se vor mai întîlni și în alte poezii, apărute în 1847 : *Ermitul* și *Schitul*, învăluite într-un nor de tristețe incurabilă, străbătute de cugetări asupra deșertăciunii vieții, a dorinței de moarte și a chestionării divinității asupra viitorului condiției omenești.

Dacă considerăm că fertilitatea influenței lui Young a constatat în primul rînd în cadru nocturn și ton elegiac am putea urmări cu rezultate statistice considerabile filiația acestor date în întreaga literatură română [13]. Cum însă este greu de presupus că acestea se datoresc numai uneia sau mai multor influențe și că nu e vorba de paralelisme care ar forma obiectul istoriei motivelor, ne-am limitat la epoca pașoptistă, adică la primele contacte certe cu opera lui Young.

---

[12] Ritmicitatea prozei ne duce cu gîndul la Lamennais, pe care scriitorul, cu siguranță, l-a citit.

[13] Vezi nota 2.

„HOMO AEDIFICANS" ÎN LITERATURILE EUROPENE

GEORGE MUNTEAN

Dacă e să ne rotim pe niște arcuri concentrice foarte cuprinzătoare, în toate credințele, religiile și mitologiile de care avem cunoștință, există un constructor al lumii, al universului; îi urmează unul prototipistic în plan social-uman (Solomon, Dedal, Amfion, Tezeu, finicul Ilmarinen, Meșterul Manole etc.), după care se produce o mare diversificare, fiecare construcție mai importantă sau așezare omenească având, aproape fără excepție, povestea (deci literatura) sa. De regulă, ultimul segment al acestei linii corespunde mai accentuat medievalității, existenței confreriile și înfloririi superstițiilor cu circulație în preajma lor. Pornind de la aceste împrejurări, literaturile europene vor aborda, în durata lor, atît chipul constructorului prototipistic, cît și al arhitectului, acesta pus uneori în legătură cu al constructorului prototipistic, cînd nu-i cumva chiar acela adus în planul artei literare și ipostaziat ca arhitect modern. Aceasta, în general. În faza ei modernă se observă însă, în mare, două direcții. Una, încercînd a întruchipa constructorul ca prototip, ca simbol al creatorului și tratînd cu mijloace mai noi și într-o viziune contemporană o lume medievală sau mai veche (cazul motivului Meșterul Manole în literatura română cultă, al lui *Thésée* al lui Gide, strict parțial etc.), iar alta avînd ca erou arhitectul de astăzi, cu problemele lui, ades fără nici o aluzie la prototipul său din vechime. Istoric-literar, apariția arhitectului semnifică în genere dispariția celuilalt, iar încercările unor scriitori moderni de a-l readuce în planul actualității pot fi văzute și ca o încercare de a atrage măcar indirect atenția asupra unei unități de spirit pe care epoca nouă a desfăcut-o, cînd nu-i vorba pur și simplu de un pretext pentru a trata drama artistului și a creației sale. Cu apariția arhitectului modern dispare (sau, mai curînd, se răsucește altfel, uneori chiar se pervertește) și ideea sacrificiului, atît de strîns legată în mentalitatea populară și într-o parte a literaturii lumii de *homo aedificans*. Se desparte totodată sau, în orice caz, se diferențiază mai pregnant eticul de estetic, care se aflau în stare de fuziune în creațiile literare mai vechi și vor continua să se confunde în cele populare ce vor mai răsări (ici, colo) de acum înainte. Se intră în faza pragmatică a construcției, printre interstițiile căreia se zăresc însă uneori șuvițe amintind prin cîte

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR.4, P. 599–613, BUCUREȘTI, 1970

un amănunt frînturi din vechea imagine și ținută a constructorului, a lumii sale. Intrăm mai convingător în istorie, care, cum se știe, roade încet mitul și mentalitatea populară, pînă la stingerea lor. Se pare că sîntem spre ultima etapă, din acest punct de vedere.

Pe urmă, literatura, mai ales de la romantism încoace, și-a direcționat interesul asupra operelor de arhitectură văzute ca mediu al vieții sociale, cadru al ei, alunecînd oarecum pe deasupra autorilor. Ilustrativă în acest sens e opera lui Balzac în Franța, a lui Dickens în Anglia etc. Destinul creatorului de operă arhitectonică a fost astfel estompat sau chiar anihilat de opera însăși, mai exact, de destinația acesteia, de utilitatea ei și de (literar vorbind) modul de comportare al celor ce o utilizau. Însă prezența arhitectului, a constructorului, e semnalabilă în destule scrieri și momente ale literaturilor europene, pentru a marca, dacă nu chiar treptele unei evoluții a atenției scriitorilor față de asemenea destine, cel puțin închegarea unei atmosfere din plasma căreia au țîșnit în timp cîteva opere oricînd relevabile.

Astfel, spre pildă, utopiile, în tentația lor de a propune o societate ideală (Campanella, Morus etc.), n-au neglijat cu totul nici cadrul arhitectural sau mai curînd urbanistic în care aceasta avea a-și desfășura existența. Tot astfel, robinsonadele nu sînt nici ele cu totul străine de acest cadru, mai fiecare dintre eroii lor construindu-și sau amenajîndu-și cîte o locuință. De asemenea, literatura științifico-fantastică e brăzdată din loc în loc de astfel de probleme, citabile fiind măcar *Casa misterioasă* a lui Edgar Wallace, cu construcția ei fabuloasă, ori *Insula cu elice* a lui Jules Verne, în care ne întîmpină acel ciudat oraș al miliardarilor. Tot din opera lui Jules Verne e de amintit cartea *Cele cinci sute de milioane ale Begumei*, sumă din care atît doctorul Schultze, cît și perechea lui, Sarasin, construiesc cîte un oraș. Funcțiile acestor edificii sau conglomerate urbanistice sînt, cum e și de prevăzut, altele decît cele pe care le urmărim aici, însă la închegarea unui anume climat e posibil ca și ele să fi contribuit.

Venind vremea cînd, cum ironiza La Fontaine, „Tout bourgeois veut bâtir comme les grands seigneurs", constructorul, arhitectul, va ieși din conul de umbră al literaturii, începînd să circule prin ea. Iată o imagine satirică a arhitectului, alcătuită de Boileau la adresa lui Claude Perrault (fratele lui Charles) care, din medic academician, devenise arhitect, în care calitate ar fi produs colonada Luvrului, fiind, totodată, inițiatorul clasicismului în arhitectură și, deci, s-ar zice, posibil comiliton al lui Boileau, care nu-l iartă, cum vom vedea, din următorul citat, actual în atîtea privințe :

„Pe timpuri în Florența trăia un mare vraci,
Flecar, deprins cu cartea, dar ucigaș dibaci.
El singur provocase cumplită întristare :
Orfanu-și plînge tatăl, colo, în gura mare ;
Un frate-aici pe altul înveninat își plînge ;
Mulți mor bînd ceai de ierburi sau cînd le lasă sînge.
Sub mîna-i guturaiul se schimbă-n pleurezie,
Migrena cea mai simplă devine frenezie.
El părăsește-orașul, de toți disprețuit,
Dintre amici în viață doar unu-a mai găsit.
Acesta, abate, mort după-arhitectură,

Îl găzdui-n palatu-i, frumos peste măsură.
Deodată însă vraciul, născut a fi zidar,
De-abia intrat în casă, vorbește ca Mansard:
Salonul îi displace, cămara-i prea departe;
Intrarea-ntunecoasă o pune-n altă parte;
Apoi arată scara cum trebuie-așezată.
Amicul său pricepe, pe meșter cheamă-ndată.
Acela-l înțelege și schimbă tot ce-i spune.
Se petrecu atuncea cu dînsul o minune,
Că ucigașul medic, fugind de medicină,
Cu rigla și echerul acuma va să vină,
Pe Galian îl lasă cu studiul lui suspect,
Din medic prost ajunge ilustru arhitect.
Exemplul lui ne fie principiu excelent:
Să fii zidar mai bine, de ai cumva talent.
Ori lucrător de seamă, maestru în mistrie,
Decît să fii pe lume cîrpaci în poezie".

Platon, și după el Cicero, plasaseră arhitectura printre îndeletnicirile cele mai importante, pe aceeași treaptă cu filozofia și medicina, dar în cazul exemplului lui Boileau medicul nu poate coexista cu arhitectul. Însă asemenea imagini sînt puține în perimetrul literar consultat. De regulă, arhitecții, constructorii în genere, sînt priviți cu seriozitate de scriitori, opera lor impunîndu-le, probabil, prin acel palpabil al existenței sale cu destinații multiple, între care utilul și frumosul nu se exclud, deși, după o vorbă a lui Théophile Gautier (care în prefața la *Mademoiselle de Maupin* lua în rîs goticul romantic): „Nu-i cu adevărat frumos decît ceea ce nu servește la nimic; tot ce-i util e urît".

Baudelaire (care mărturisea că „J'ai souvent habité sous de vastes portiques" și-și glorifica muza drept „o muse de mon coeur, amante des palais" imaginînd frumusețea „comme un rêve de pierre"), vedea natura însăși ca un templu: „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles" (*Correspondance*). Înaintea lui, Virgiliu pomenise de împărăția fără viață din deșartele lăcașuri ale lui Dis („domos Ditis vacuas et inania regna"), iar La Fontaine avea să vorbească, citîndu-l pe englezul Pope, despre „l'éternel architecte", după cum un alt englez, Robert Browning, va compara divinitatea cu un meșter olar ce frămîntă lutul din care zămislește ființa umană, artistul fiind și el un olar ce aspiră la opera perfectă (poemul *Rubbi Ben Ezra*). De aici pînă la scrieri cu evidentă tentă masonică, precum, bunăoară, poemul amplu al cehului Otokar Březina *Constructorii templului* (1899), nu-i decît un pas.

Imagini ale constructorului sînt apoi de semnalat în romanele scrise de George Sand (*Le Compagnon du tour de France*; *Meșterul Pierre Huguenin*; *Les Maîtres mosaïstes*, tradus în românește încă pe la 1873), într-o dramă în trei acte a lui Alexandre Dumas, *Le Marbrier*, într-o operă comică în trei acte a lui Auber, *Le Maçon*, libretul fiind scris de Scribe și Germain Delavigne, în *Bonne volonté* a lui Jules Romains, iar în spațiu german în cartea lui Otto Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, în *Der Weise Schimmel* al lui Th. Storm și vor mai fi fiind și altele. Contemporan cu Ludwig e italianul Francesco Guerazzi, care, în romanul istoric *Asediul Florenței*, ni-l

înfăţişează pe Michelangelo în ipostaza de apărător al Florenţei împotriva asalturilor franceze. Spre a le bara intrarea în oraşul republică, marele artist construieşte un zid de apărare, însă în cele din urmă asediaţii nu pot rezista. Aici, în Cinquecento, se înalţă ziduri spre apărare, un secol mai tîrziu olandezii vor rupe digurile ce-i protejau împotriva mării spre a scăpa de duşmani, Boileau întrebîndu-se cine se va învrednici să cînte „pe Batavul pierdut în vijelie/Ce însuşi se îneacă să scape de urgie" (*op. cit.*, p. 84 — 85).

În spaţiul rusesc se cuvine amintit în orice caz Puşkin, al cărui *Călăreţ de aramă* poate fi apropiat de motivul jertfei zidirii, Lev Tolstoi, cu al său bătrîn prinţ Bolkonski, ce-şi trece vremea în atelierul de tîmplărie, munca manuală fiind pentru el, ca şi pentru alţi eroi ai marelui scriitor, una din raţiunile de a fi, Cernîşevski, a cărui Ana Pavlovna din *Ce-i de făcut?* se hazardează în construirea de mici cooperative de lucru şi are viziuni asupra arhitecturii viitoare. În *Un rege Lear al stepei* al lui Turgheniev, eroul îşi concepe singur o casă originală. Lăsînd-o însă, din viaţă, moştenire fiicelor sale, reeditează drama regelui Lear, acestea alungîndu-l după ce le-a transmis averea. Atunci, într-un acces de furie desperată, se urcă pe acoperiş şi începe s-o dărîme, precum altădată Samson coloanele templului închinat de filistieni zeului-peşte Dagon, îngropîndu-se el însuşi sub ruine. Gorki, în piesa antidostoievskiană *Bătrînul* (una din cele mai interesante ale sale), pune un constructor fugit de la ocnă să edifice, găsindu-şi astfel fericirea şi raţiunea de a fi, însă un fost tovarăş de suferinţă, care-l reîntîlneşte, îi contestă acest drept, fericirea nefiind, deşi individuală, intangentă la viaţa socială etc. După revoluţie, tema va cunoaşte o mare diversificare, dar aici vom reţine numai anume aspecte ale ei, pentru a marca doar marea diversitate a direcţiilor pe care s-a angajat în timp literatura gravitînd în jurul său. Dar opera arhitectului apare în cîteva scrieri, cum am menţionat, şi ca personaj literar propriu-zis, nu numai simbol, ca în unele cărţi amintite mai înainte. Între acestea, *Notre-Dame de Paris* a lui Victor Hugo se situează poate chiar pe primul loc. Pentru că dincolo de intriga spectaculoasă a romanului, dincolo de lumea medievală, mai mult imaginată de Hugo decît corespunzînd unei realităţi, faimoasa catedrală pariziană devine, sub pana părintelui consacrat al romantismului, eroul principal al romanului. Paginile evocînd măreaţa construcţie, cu vitraliile, turnurile şi clopotele ei, dau romanului adevărata lui vigoare şi indicibilul său farmec. Nu degeaba zisese Lamartine că „arhitecţii catedralelor gotice au fost barbari sublimi".

Ca participantă directă la acţiune sau ca un determinant al ei şi al destinului celor ce vin în contact cu ea, casa, ca habitat, e prezentată în mult mai multe scrieri. Să ne amintim de „casa melancolică a lui Usher" din *Căderea casei lui Usher* a lui Edgar Allan Poe, care, prin pereţii înfioraţi de frig, prin „ferestrele ca nişte ochi fără expresie", produce asupra povestitorului acea „nemaipomenită prăbuşire a sufletului", ca un argument al faptului că mediul material, în speţă, locuinţa, influenţează, uneori chiar condiţionează, existenţa omului. Spre deosebire de René al lui Chateaubriand, pentru care „tot ce e finit nu are nici o valoare", el simţindu-se, în setea lui de absolut, „singur, singur pe pămînt", Roderick Usher (ca şi alte personaje poeşti, precum cele din *Motanul negru*, *Ligeia*, poemul *Palatul cu năluci* etc.) este determinat în melancoliile şi frica lui de influenţa pe care „anumite particularităţi în forma şi în materialul acestei

case au exercitat-o asupra sa", determinînd apariţia în literatură a unui „nou tip de erou romantic, bolnavul de spaimă" (Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui*, E.P.L., 1968, p. 297). Antecedentele acestui tip trebuie căutate în „the gothic romance" al secolului XVIII englezesc, în *Castelul din Otranto* al lui Horace Walpole (1717 — 1797), în romanele scrise de Ann Radcliffe (1764 — 1823), dintre care *Misterele din Udolpho*, scris în 1794 (are oarecare tangenţă la cercetarea noastră, castelul de acolo apărînd ca o fiinţă vie), Matthew Gregory Lewis, Charles-Robert Maturin (1780 — 1824) şi alţii, ultimul avînd certe influenţe asupra lui Hugo şi Balzac, care în *Melmoth réconciliée* încearcă chiar o continuare a lui *Melmoth rătăcitorul* al lui Maturin. O reacţie împotriva casei (ca loc al corupţiei morale, e drept) avusese la începutul medievalităţii patriarhul Constantinopolului Ion Gură-de-Aur (aprox. 344 —407), care avertiza : „cînd vezi clădiri strălucitoare şi cînd privelişte a porticelor e gata să te ducă în ispită, atunci uită-te repede la bolta cerească şi la cîmpiile întinse pe care pasc turme, pe marginea apelor". Dar chestiunea e oarecum laterală celor avute în vedere aici, iar abordarea ei ne-ar duce prea departe, pînă la atît de marcata opoziţie sat-oraş a semănătoriştilor noştri, care ar fi fost încîntaţi a afla în marele teolog un precursor. Sîntem astfel la polul opus a ceea ce vor afirma răspicat expresioniştii germani în manifestele lor : „Căci forţele animatoare ale naturii sînt totodată cel mai cumplit duşman al omului (...). Spiritul uman recunoaşte că activitatea lui trebuie să fie antinaturalistică !". Sentimentul artistului e lăsat acum „să năvălească în ea cu atîta putere, încît o desfiinţează". „Oraşul de piatră nu mai este simbolul urîţeniei şi al neomeniei", ci contrariul naturii date de-a gata, „ceea ce omul a creat, operă a mîinilor noastre" (apud Al. Philippide, *op. cit.*, p. 145— 146). Teoria, reacţie împotriva naturalismului, e dintr-o familie cu afirmaţia lui Ovidiu că natura imită arta („simulaverat artem ingenio nature suo"), reluată şi afirmată răspicat la sfîrşitul secolului trecut de Oscar Wilde : „Viaţa imită arta mai mult decît imită arta viaţa. Urmează de aici că natura exterioară imită, de asemenea, arta".

Cu Rilke (şi într-o măsură cu Valéry, vezi *Cantique des colonnes*, spre exemplu), simbolistica templelor, a construcţiilor în genere, ia o nouă înfăţişare. Dintr-un reper al existenţei în concret, dintr-o încercare de acomodare în univers şi de construire în concordanţă cu datele acestuia, ele devin metafore ale cunoaşterii, marcînd trepte ale ei. În *Ceaslovul* lui Rilke dăm peste versuri precum următoarele încercare de plasticizare a procesului cunoaşterii :

„Te clădim cu mîini tremurătoare
Şi-aşezăm atom peste-atom.
Dar cine poate să te sfîrşească oare,
O, dom?. . . . . .
. . . . . .
Meşteşugari sîntem : ucenici, calfe, maiştri
şi te clădim, o , naos înalt(...).
Ne urcăm pe schelele ce se clatină,
în mîini ciocanul ne atîrnă greu (...).
De atîtea ciocane văzduhul vuieşte
şi pînă-n munţi răsună bufnituri"

(traducere de Al. Philippide).

Lumea, universul se mută astfel, inclusiv cel construit, în interior şi „acolo unde era o casă durabilă se arată o figură imaginată" de „parc-ar mai sta şi-acum în creier", zice poetul, spiritul timpului înfăţişîndu-i-se „fără figură". Acesta nici „temple nu mai cunoaşte. Pe-acestea, risipă/a inimii, le strîngem tainic în noi./Şi-acolo unde mai este/vreunul, cîndva adorat, slujit în genunchi,/el se înalţă, aşa cum este, în nevăzut de peacum". Nu ne rămîne decît efortul „de-a-l construi *înăuntru*, cu stîlpi şi statui, mai înalt".

Între o asemenea imagine a lumii interiorizată şi cea a unor constructori de tipul lui Ilmarinen din *Kalevala*, care construise capacul cerului, încercase a făuri soarele şi luna furată de duşmanii neamului său şi meşteşugise acea moară fermecată Sampo (ca un alt simbol al abundenţei), se interpun straturi dense de civilizaţie şi de construcţie, considerînd fiecare aspecte ale diverselor ipostaze ale mentalităţii umane, ale gîndirii omeneşti asupra universului, asupra destinului omului în cadrul acestuia.

Dar acestea sînt numai cîteva dintre ipostazele în care s-a fixat destinul constructorului şi al operei sale în literatura Europei moderne. Altele sînt de menţionat numaidecît. De exemplu, oricine a parcurs romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut* n-a putut să nu fie fermecat de pasajele închinate de acesta catedralelor gotice, în ele căror taine a fost iniţiat, cum singur o mărturiseşte, între alţii, de un român, prinţul Bibescu.

La englezi e de citat cazul lui Thomas Hardy, care, fiu de arhitect, el însuşi ucenic în arhitectură, deşi n-a dat personaje din acest domeniu, a manifestat acelaşi interes pentru problemele lui, scriind vibrante pagini despre arhitectura medievală, mai ales cea de cult, în cărţi precum *Tess din D'Ubervilles*, *Jude cel neştiut*, *Departe de mulţimea zgomotoasă*, *Întoarcerea pe meleagurile natale* etc. De altfel, o dată cu înflorirea în literaturile europene a simbolismului şi al altor orientări moderne apropiate lui, scrierile evocînd constructorii şi feluritele construcţii (îndeosebi urbane) se vor înmulţi. De la megapolisul lui Apolinnaire la *Oraşul* lui Briusov, care conţine în sine germenele autodistrugerii, de la poemele lui Verlaine (*Les villes tentaculaires*) şi Laforguet pînă la oraşul mic „fără case cu arcade" al lui Macedonski, ori la cel văzut animist, ca un Moloh, al lui Mihail Săulescu, la imaginile din Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren ori Samain etc. se simte un flux al citadinizării, al atenţiei faţă de peisajul urban şi de elementele lui componente, care chiar dacă nu va produce opere deosebite pe latura urmărită aici, va contribui la densificarea atmosferei, la menţinerea oarecum expresă sub ochii scriitorilor a acestei lumi. Faptul că, deşi ne aflăm într-unul dintre momentele literare europene cel mai intens preocupate de viaţa urbei, de priveliştile şi stările ei etc., nu s-au produs totuşi scrieri excepţionale centrate pe soarta constructorului sau a operei sale ar putea fi explicat, în parte, prin împrejurarea că mai toţi aceşti scriitori aveau în vedere îndeosebi *oraşul* şi mai puţin edificiile şi edificatorii săi. Pe urmă, fascinaţi de aspectul social al urbei, de mentalitatea ei (văzută cam nediferenţiat), ei n-au surprins decît accidental date ale chestiunii în discuţie. Încît, prezent difuz şi incidental, arhitectul, constructorul şi opera lor nu dobîndesc la această vîrstă a literaturii valenţe deosebite. Dar experienţa simboliştilor şi a celorlalţi moderniști (pînă

la Prévert și alții mai recenți) nu va rămîne fără urmări, chiar dacă nevizibile în chip direct.

Kafka va conferi produselor arhitectonice noi valori, făcînd din castelul ce dă titlul uneia din scrierile sale un personaj cu o forță și configurație asemănătoare celor din basmele terifiante, care domină peisagistic, dar, și în chip concret satul ce-i stă, aș risca expresia, sub ochi, în vale. Helenii imaginaseră labirinturi (înaintea lor situîndu-se, evident, vechii egipteni) pentru relegarea forțelor monstruoase ale naturii, care altfel le era prietenă; în lumea modernă, prin Kafka, arhitectura însăși devine agresivă, pierzîndu-și menirea de loc protector al omului – fie prin adăpostirea lui de forțele nefaste, fie prin izolarea acestora înăuntrul construcțiilor, ceea ce poate sugera o direcție de evoluție a spiritului european. Să reamintim, tot la Kafka, povestirea *Un mesaj imperial*, unde ne întîmpină un inextricabil labirint, pentru străbaterea căruia mesagerului îi lipsesc forțele cuvenite : „Și mereu e silit să-și facă loc prin apartamentele palatului central : niciodată nu le va învinge, și chiar dacă trece peste acele obstacole, n-ar fi cu mult mai departe ; la coborîtul scărilor încă ar trebui să se bată ; și dacă ar ajunge pînă jos, tot n-ar fi mult mai departe ; ar trebui să străbată curțile, și după curți, al doilea palat care le înconjoară, și iarăși scări și curți, și iarăși palat, și așa mai departe, vreme de secole și secole" („Secolul 20", 5/1964, p. 98). Iată, așadar, arhitectura întoarsă împotriva celui ce a creat-o, devenit acum prizonier etern al ei.

Atmosfera e oarecum apropiată cu cea din prima parte a romanului lui Aldo Palazzeschi, *Allegoria di novembre*, în care ambianța vetustă a vilei Bemualda coincide pînă la participare cu eroziunea treptată a sufletului ciudatului prinț Valentino Core. Mai apropiată e situația din *Casa della stupidità* a lui Alberto Savinio, unde un telamon, dezgustat de stupiditatea invincibilă a locatarilor, se decide a-și părăsi locul, provocînd prăbușirea zidurilor pe care le susținea și răzbunîndu-se astfel ca o adevărată vietate împotriva oamenilor.

O îndreptățită paralelă s-a făcut (vezi Șerban Stati, *Amiaza fantastică*, E.L.U., 1968, p. 168) între *În fața legii* a lui Kafka, unde ne întîmpină mereu o poartă zăvorîtă, și *Zidurile orașului Anagoor* a lui Dino Buzzati, ziduri impenetrabile, menținute într-un neîntrerupt asediu de feluriți pelerini fascinați de vagile semne de viață ce le dă interiorul acestei misterioase urbe, amintind întrucîtva Mecca sau orașul sfînt al creștinătății, construit cu atîta rîvnă de oamenii lui Hiram : „Regele Solomon chemă din Tir pe Hiram, care se pricepea și în lucrarea bronzurilor. Hiram era plin de minte, înțelepciune și știință. El veni pe lîngă Solomon și-i făcu toate lucrările", citim în *Cartea regilor*, I, 13 — 14.

Ajunși oarecum în preajma mentalității și imageriei populare, în atîtea puncte tangentă, de altfel, cu literatura modernă și chiar modernissimă, să ne oprim o clipă asupra înțelesurilor pe care le încifrează gestul sacrificiului făptuit pentru înălțarea unei construcții, mai ales că în scrierile ce au în centru un arhitect (dintre cele pe care le-am putut consulta) se străvăd unele contingențe, în sensul că mai toate leagă destinul acestuia de o jertfă, o pierdere, o neîmplinire în vreun plan oarecare al existenței lui. S-ar putea ca, pe lîngă nevoia de însuflețire pe care o simțea necesară

arhetipul arhitectului de astăzi pentru construcțiile sale, pe lîngă transferul de viață pe care-l producea prin jertfă sau prin simularea ei, acesta să fi avut imaginea unei dualități a lumii, a unei dirijări a ei de către forțe grupate în benefice și malefice, care-și cereau, deopotrivă, semnul de recunoaștere și recunoștință. Dar s-ar mai putea adăuga ceva, pornind de la o constatare imediată. Anume că, prin forța lucrurilor, în timpul înălțării unui edificiu, un meșter mare, un arhitect, un constructor pasionat de munca lui, își restrînge relațiile cu lumea imediată, cu societatea, cu familia și chiar cu cei din apropiere, sacrificînd astfel din el și din alții. Încît firele pe care le unește gestul jertfei răspîndite în mentalitatea populară sînt relativ multe, ele făcînd legături, neașteptate uneori, între planul vieții imediate și cel al simbolurilor fără pereche. Dintre acestea, în literatura cultă modernă unul e relativ lesne de urmărit. Este vorba de faptul infuzării în destinul constructorului a unor întîmplări ce-l vor duce la serioase neîmpliniri în planurile celelalte ale vieții sale, la a cărei temelie, ca profesiune, stă adesea, foarte general vorbind, un sacrificiu, o jertfă, nu neapărat ritualizată, nu neapărat conștientă, ținînd de vechile obiceiuri ale constructorilor, ci mai adesea de relațiile lumii moderne. Dar să ne oprim asupra cîtorva din aceste cărți.

Dacă un poem epic al bulgarului Pencio Slaveikov nu-i cu mult peste o prelucrare în versuri a unei versiuni bulgărești a baladelor pe tema Meșterului Manole, meritul ei fiind oarecum al pionieratului (dacă excludem din discuție poezia lui Bolliac, din 1847, intitulată *Meșterul Manole*), întîia lucrare solid configurată pe destinul unui constructor pare a fi, în literatura europeană, după prefigurările amintite, *Constructorul Solness* al lui Ibsen.

Pentru fidelitate istoric-literară ar fi de menționat, totuși, încă romanul, complet uitat astăzi, *Le Maçon*, al lui Michel Masson și Raymond Bruker, apărut, în patru volume, la 1829. Un zidar, Gauthier, cade în pierzanie prin lene, vicii și relații dubioase. Într-o iarnă, la execuția unui prieten, strigă din public un adio aceluia. Îl aude soția, pe care o părăsise și care era și ea amestecată printre spectatori. Aceasta, la rîndu-i scoate un strigăt „teribil, ridicînd ochii spre Gauthier". El o vede strîngînd convulsiv cei doi copii, căzînd pe spate pe ieșitura unui arc al podului pe care sta, de unde alunecă pe gheața rîului, dar gheața se rupe, înghițindu-i iremediabil apele, „ce-și continuă curgerea". Zidarul rămîne singur și nemîngîiat, cu desperările și remușcările sale, victimă a slăbiciunii și viciilor contractate. Întîmplarea ar putea fi interpretată, de n-ar fi abuziv, ca o răzbunare a meseriei pe care și-a ales-o și pe care a trădat-o. Oricum, se confirmă prin acest prăfuit roman, alături de mai toate celelalte scrieri pe această temă, faptul că aproape nu există constructor a cărui viață să nu fie însemnată de o moarte sau o altă întîmplare decisivă. Dedal însuși, spune legenda, ar fi ajuns în Creta, unde a zidit labirintul, fiind exilat de atenieni pentru vina de a-și fi ucis nepotul, Perdix, care excela în arta sa. Astfel opera sa se înalță între două morți, cea amintită și cea a lui Icar, de după momentul fugii. Tot din consecvență față de adevărul istoric să amintim și nuvela lui N.D. Popescu, *Meșterul Manole sau fundarea monastirii Curții de Argeș* (ediția a II-a, Buc., 1882), în care un june sculptor sevillan, Manuel Gondales, după ce deprinde meseria pe lîngă „faimosul Benvenuto Cellini", care la rîndu-i fusese, în imaginația bogată

a autorului, ucenic al lui „Leonardo del Vinci", fuge din Spania din pricina inchiziției teroriste. Ajunge la Constantinopol, „produce sculpturile ce decorează Sînta Sofia" și trece în Țara Românească. Aici, ca în cunoscuta baladă, începe zidirea mănăstirii de la Argeș, zidurile nu se țin, se hotărăște jertfirea primei soții care apare, aceasta e a marelui meșter și totul decurge liniar, maximum de dramatism obținînd autorul, în momentul cînd soția-și dă seama ce-o așteaptă, prin replicile : „Manole, Manole ... ajungă-ți de glumă... că știi că sînt mumă ; ce vrei să faci, nenorocitule?".

Nu cu mult diferită ca valoare e drama brodată pe aceeași temă mai tîrziu, 1890, de Carmen Sylva, împotriva căreia avea să se ridice impetuos Delavrancea, acuzînd într-un număr de articole contrafacerea, trădarea baladei populare și a specificului național, în bună măsură cu îndreptățire. Tot aici e de amintit și romanul lui Nicolae Petrașcu (1859—1944), intitulat *Marin Gelea*. Personajul central este un arhitect (Ion Mincu, de fapt) și poet, căruia societatea vremii nu-i înlesnește realizarea integrală. Valoarea cărții e una mai ales istoric-documentară, în sensul de a fi precedat cumva romanele *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, Marin Gelea învîrtindu-se, ca și Ioanide, în lumea snobă a aristocrației, care nu-i înțelege elanurile etc. Oricum, o paralelă, pornind și de la observațiile făcute de G. Călinescu asupra romanului în *Istoria literaturii române* din 1941, n-ar fi poate de neglijat. Altfel, cartea lui Petrașcu pare intrată definitiv în umbră. Însă prin inițiativele amintite, începutul se înfăptuise, deschizîndu-se un drum pe care literatura română avea să înregistreze în secolul următor cîteva dintre operele sale însemnate.

Revenind la Ibsen, constatăm o anume asemănare exterioară a cazului Solness cu cel al zidarului Gauthier și al lui Manole, gloria sa începînd în momentul în care incendiul îi mistuie casa și pe cei doi copii. La el lucrurile se complică în plan moral cu o conștiință a vinovăției indirecte. Pentru că, chiar dacă incendiul izbucnise din cu totul alte cauze decît din a crăpăturii ce-o lăsase intenționat în cămin, el putea să se producă și din această pricină, cu exact aceleași consecințe. Prin urmare, crede el, și-a sacrificat copiii pentru a se afirma ca arhitect. Urcat, la rugămintea Hildei (fata cea mică a doctoruluiWangel din *Rața sălbatică*), în noul turn ce-l construise, spre a-i pune ghirlanda inaugurală, el cade în gol, fără a mai fi apucat a se ruga divinității de mîntuire. Singură Hilde îl crede împlinit : „Dar el a urcat pînă-n vîrf, strigă ea, am auzit sunete de harfă, în aer", semn de probabilă izbăvire a constructorului, care avea de gînd să înalțe un nou castel întru gloria Hildei, pentru că, vorba lui Taine, „nu poți sacrifica o victimă fără a înălța un altar". Însă, aici, altarul rămîne o ilu zie.

Dar arhitectul poate fi victimizat și de mediul în care trăiește, lucrurile avînd o desfășurare nu mai puțin dramatică. E cazul lui Philipe Bosiney din *Bogătașul* lui John Galsworthy. Pentru el, opera vieții sale, casa de la Robin Hill de lîngă Londra, construită cu gîndul la frumoasa Irene, devine cursa în care se va prinde fără ieșire. Chiar dacă relațiile lui cu Irene se situează într-o zonă de indiscutabilă puritate morală, Soames, soțul ei, neiubit nicicînd, nu le tolerează. Și, după ce le află, determinîndu-l pe Bosiney a le construi casa, reapare brutal în fața acestuia, deferindu-l justiției pentru surplus de cheltuieli și ruinîndu-l, deși

tot ce se investise fusese spre binele comanditarului, căruia-i realizase o casă de reală originalitate și frumusețe. Lovitura cuplîndu-se cu mărturisirea făcută de Irene despre duritatea raporturilor ei cu soțul proprietar, arhitectul își simte echilibrul moral periclitat și, rătăcind prin oraș, cade victimă unui accident. Simbol al nonconformismului, al libertății spirituale și al vocației artistice creatoare, arhitectul ilustrează prin destinul său nonconcordanța dintre marele artist și vechea societate, responsabilă, prin Soames, de moartea sa.

Dintr-un alt punct al literaturii europene, cea grecească, răsare, în 1907, un chip de arhitect cu o existență nu mai puțin dramatică. Este vorba de piesa scriitorului Paulos Nirvánas (Petros Apostolidis, 1866—1937), *Arhitectul Marthas*. Acesta crede că, paralel cu opera de edificare pe care o practică profesional, poate contribui la îndulcirea suferințelor semenilor, ascunzîndu-le nenorocirile. Dacă Solness dorise mistuirea vechii case spre a ridica alta care să-l reprezinte, Marthas este constrîns a-și reface locuința, distrusă de împrejurări potrivnice, cu prețul unor mari eforturi. Însă primejdiile se țin lanț. Îi moare un frate și el îi ascunde mamei evenimentul spre a o cruța, tatăl muribund este iluzionat că totul e remediabil, soția este protejată de vestea morții tatălui ei și împotriva evidenței lor ruine economice, iar cînd totul apare limpede pierdut, Marthas consimte la sacrificiul suprem. Ia o barcă, pornește pe mare împreună cu soția și, simulînd o debordantă bună dispoziție, se îneacă împreună cu aceasta, fără ca ea să bănuiască nimic. Se frînge astfel un destin de artist, care crezuse o clipă a putea lua viața pe umerii săi. Piesa, cu evidente ecouri d'annunziene, propune un chip de constructor ale cărui zidiri, fie ele concrete (clădirile) sau imaginare (cercul de iluzii în care-i învăluie pe ceilalți), nu pot rezista presiunii vieții, se farmă, cuprinzîndu-l sub ele, pentru că, reluînd o frază dintr-o feerie a lui Flaubert, scrisă în colaborare, *Le chateau des coeurs*, „e mereu necesar un strop de rău pe pămînt". Ni se propun astfel, prin cele de pînă acum, felurite ipostaze ale jertfei la care sînt obligați marii constructori și arhitecți, artiștii în genere, pe care existența pare a nu-i valida ca mari creatori în afara acestei participări la implacabile sacrificii, presupuse parcă în eternitate de atare îndeletniciri.

După primul război mondial, tema în discuție va cunoaște o nouă fază. Mai întîi, prin apariția Uniunii Sovietice și stimularea acolo a elanurilor constructive se va naște și o literatură corespunzătoare. E drept, *Cimentul* lui Gladkov, *Calvarul* lui Alexei Tolstoi, unele versuri ale lui Maiakovski, romanele lui Leonov (*Skutarevski* și *Drumul spre ocean*) și alte scrieri asemănătoare nu intră decît foarte tangențial în sfera cercetată și le-am amintit doar pentru cadrul general. Ar fi de văzut în ce măsură. unele versuri din această epocă ale lui Briusov ar putea fi luate în discuție. În orice caz, o povestire ca *Orașe albastre* a lui Alexei Tolstoi intră direct în sfera acestei cercetări, cu atît mai mult cu cît o paralelă a eroului ei cu Ioanide al lui G. Călinescu se impune într-o măsură. Interesant în epocă e micul roman al lui Iuri Oleșa, *Invidia*, în care un personaj Andrei Baticev, dorește a construi un combinat culinar, cartea fiind o satiră remarcabilă a realităților ce frînau dezvoltarea societății sovietice a vremii. Dar, deși epoca e a tuturor avînturilor, iar ideea de construcție marchează mai fie-

care scriere (de la *Klim Samghin* al lui Gorki, care se preocupase de astfel de lucruri şi în *Barbarii* şi alte scrieri ale sale anterioare, la *Douăsprezece scaune* al lui Ilf şi Petrov, la *Pămînt desţelenit* al lui Şolohov, la *Aristocraţii* lui Pogodin etc.), un destin revelator de constructor, de arhitect, nu se încheagă la această vîrstă a literaturii sovietice, cînd accentul cade pe mase, pe obiectivele de construit, pe educaţia prin muncă şi alte asemenea probleme.

De notat însă împrejurarea că într-o literatură precum cea română apar în intervalul interbelic o serie de opere, mai ales dramatice, însemnate, pe această temă. Adrian Maniu, Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Ion Luca ipostaziază în chip diferit materialul existent în balada Meşterului Manole, dînd mai fiecare opere care, în ansamblul scrisului lor şi al literaturii epocii, au marcat un moment. Pornind de la date mult mai largi decît ale culturii noastre populare (Maniu şi Eftimiu) sau presupuse a fi existat în ea (Maniu, Blaga), accentuînd unele coincidenţe istorice (Iorga, Luca), modernizînd totul (Goga), sugerînd parţial ritualuri masonice (Eftimiu) etc., aceşti autori profilează fiecare cîte un chip de constructor, de arhitect, care, dincolo de legătura lor organică cu o tradiţie multiseculară şi cunoscută în aproape întreg spaţiul uman, concentrează înţelesuri grave privitoare la artist şi la locul lui în lume, la raporturile lui cu societatea, cu opera pe care o înalţă şi care-l soarbe în existenţa ei, eternizîndu-l. Raportîndu-ne strict la tema în discuţie, putem afirma fără teamă de replică anulativă că ne aflăm cu aceste cîteva scrieri, cărora, în timp, li se vor adăuga altele, dintre care măcar una e o capodoperă — *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru* de G. Călinescu —, nu numai pe o coordonată relativ însemnată a literaturii europene, ci şi la punctul maxim al ei, atît cantitativ, cît şi ca realizare artistică. Ne aflăm astfel într-un unghi literar în care literatura română face un pas înaintea celorlalte, atît pe terenul ei popular, cît şi pe cel cult. Şi poate că tocmai această consubstanţialitate de adîncime ar putea explica, alături de marele talent al celor mai mulţi care au abordat tema, această fericită configuraţie.

Reîntorcîndu-ne în cadrul literaturii europene, să amintim pentru perioada interbelică încă două scrieri : *Eupalinos sau arhitectul* a lui Paul Valéry şi *Tunelul* al lui Kellerman, ambele interesînd tema în cauză. Prima, pentru farmecul ei ideatic şi sugestiile aruncate sub un titlu atrăgător, încercînd a reînfăţişa spiritului european şi în fond spiritului mai larg al epocii, aşa cum îl înţelegea Valéry, vechiul model al spiritului helenic unitar, coerent în datele lui fundamentale, spre deosebire de cel contemporan dezagregat. Cealaltă, a lui Kellerman (apărută şi în româneşte în vreo trei versiuni), pentru destinul protagonistului său, care-şi confundă existenţa cu opera ce şi-o impune, pînă la uitare de sine, propunîndu-ni-se un chip de constructor care, în lumea modernă, îşi vede împlinirea personalităţii, realizarea fericirii, a idealului său de viaţă, prin înfăptuirea construcţiei la care lucrează.

După ultimul război, operele literare avînd în centrul lor un destin de constructor par a se împuţina, cel puţin în funcţie de informaţiile de care am dispus. Putem consemna apariţia în 1946 a *Thésée*-ului lui Gide, operă de seamă a autorului şi atingînd o latură a celor discutate aici, nu numai prin învingerea de către erou a minotaurului ascuns în labirint, cu ajutorul Ariadnei şi al lui Dedal, văzut aici cît ca mag, cît ca arhitect, ci

şi prin faptul că, întors din Creta, el înalţă Atena, cu conştiinţa edificării cetăţii civilizaţiei. El este, în viziunea lui Gide, unul dintre puţinii constructori din literatura lumii ce-şi văd cu seninătate destinul împlinit. Zice Thésée-Gide : „Dacă-mi compar destinul cu al lui Oedip, sînt mulţumit : eu mi l-am împlinit. În urma mea rămîne Atena, pe care am îndrăgit-o mai mult decît pe soţia şi fiul meu. Mi-am construit oraşul (...) Pentru binele umanităţii viitoare am înălţat opera mea. Am trăit". Un roman, intitulat *The Dark Labyrinth*, publică în 1958 englezul Lawrence Durrell, frecventator intens şi bun cunoscător al lumii mediteraneene şi al celei helenice şi neohelenice îndeosebi. Cartea, cît psihologică, cît alegorică şi nu fără oarecare interes pentru cercetarea de faţă, este o reluare a celei din 1947, numită atunci *Cefalû*.

În aceeaşi direcţie a scrutării miturilor, credinţelor şi motivelor literare antice sau populare în general (care-n literatura română îşi dăduse măsura în perioada interbelică prin scrierile citate şi prin altele, în mare, de aceeaşi factură), sînt de amintit alte cîteva opere subsumabile problemei în discuţie. În perimetrul literaturii neogreceşti apare o piesă de teatru, *Podul din Arta, legendă dramatică în cinci tablouri*, de Ghiorghios Theotokas (în româneşte de Aurel Rău, „Steaua", nr. 3/1968), în fond o reluare cu material autohton a aceluiaşi motiv ce stă la baza pieselor de teatru româneşti notate anterior, încercîndu-se o transpunere scenică a motivului jertfei zidirii, nu fără anume inflexiuni moderne. Din literatura sîrbă e de semnalat romanul *E un pod pe Drina* al lui Ivo Andrić, în care legenda sacrificării unei fiinţe în temeliile unei construcţii a fost inteligent urmărită în naşterea şi răspîndirea ei, în înţelegerea sa ca „necesitate". Însă eroul principal, martor al istoriei, e aici podul şi numai parţial constructorii săi, ce au a lupta cu opresorii, cu natura, cu dîrzenia oamenilor şi cu voinţa inflexibilă a comanditarului său, un sîrb ajuns mare dregător în ierarhiile otomane.

Dar constructorul poate fi un jertfit el însuşi, un sacrificat, prin distrugerea operei sale, cum se întîmplă în literatura germană în scrierea lui Heinrich Böll *Biliard la nouă şi jumătate*, al cărei erou e un arhitect ce a trăit amărăciunea de a-şi vedea construcţiile distruse de război, adică tot un ideal artistic rănit în datele lui constitutive, de data aceasta lipsit de putinţa reverificării operei, cum se întîmpla în vechea mentalitate populară.

Din nou în literatura sovietică de după ultimul război şi, în bună măsură, în cea a altor ţări socialiste apar scrieri vizînd construcţia şi reconstrucţia, care, în cazul celei sovietice, par a nu mai fi stăpînite de tensiunea celor din epoca de după revoluţie. Cît priveşte literatura din celelalte ţări socialiste, aici impresiile sînt strict aproximative, nedispunînd la alcătuirea acestor însemnări decît de informaţii foarte generale. Să notăm totuşi, pentru literatura sovietică, *Poveste din Irkuţsk* a lui Arbuzov, *Orologiul Kremlinului* de Pogodin (terminată prin vremea războiului ultim, dar acum valorificată din plin), unde un inginer are o soartă oarecum asemănătoare cu cea a lui Ioanide din *Scrinul negru*, beneficiind, prin Lenin, în chip direct, de toată încrederea şi solicitudinea noului regim, care-i încredinţează sarcini constructive dintre cele mai importante, a căror îndeplinire conduce şi la modificarea opticii sale sociale-filozofice (*Evtuşenko* a scris un poem, alegoric în parte, *Hidrocentrala de la Bratsk*, conceput ca un dialog peste veacuri între două construcţii — o piramidă egipteană şi un

colos contemporan, creat spre a fi util oamenilor). Evident, alături de scrieri precum cele amintite, ori *Vi-l prezint pe Baluev* de Vadim Kojevnikov, *Bătălie în marș* de Galina Nicolaeva, e de făcut pentru perimetrul sovietic mențiunea globală că se dezvoltă acum o întreagă literatură a reconstrucției și șantierelor, interferentă celor în discuție aci, chiar dacă adesea locul arhitectului, al constructorului în genere, e luat nu o dată de organizatorul de șantier, și el un constructor în felul lui.

Într-o strictă enumerare poate n-ar trebui uitate nici romanele *Un caz de mutilare* al lui Graham Greene și *Oameni independenți* ai lui Haldor Laxness, dar nu inventarul a fost intenționat aici, cît devenirea unei teme literare, ramificațiile și modificările ei, accentele sale istorice generale. E locul a aminti aici, de asemenea, literatura pe această temă a argentinianului Jorge Luis Borges, în care dăm peste labirinturi fabuloase, precum cel din parabola intitulată *Cei doi regi și cele două labirinturi* din volumul *El Aleph*, în care un rege babilonian, spre a-l umili pe unul arab venit la el în vizită, îl introduce într-un mirific labirint din care acela iese numai cu „ajutorul divin". Făcîndu-l prizonier, regele arab îl duce pe cel babilonian în țara sa, unde „îl legă de spinarea unei cămile iuți și-l duse în deșert. Călăriră timp de trei zile și îi spuse : „O, rege al timpului și substanță și cheie a veacului ! În Babilonia ai vrut să mă pierzi într-un labirint de bronz cu multe trepte, ziduri și uși ; acum Atotputernicul a îngăduit ca eu să ți-l arăt pe al meu, unde nu sînt trepte pe care să le urci, nici uși pe care să le forțezi, nici obositoare galerii pe care să le străbați, nici ziduri care să-ți oprească pașii". Un alt text din același volum se numește *Casa lui Asterion*, ale cărei dimensiuni sînt „de mărimea lumii". Se fac în ea aluzii parabolice la Ariadna, Tezeu și minotaur, Asterion (tratat aici în manieră modernă) fiind, cum se știe, regele cretan ce s-a căsătorit cu Europa, după ce aceasta a fost iubita lui Zeus. Un alt labirint e de semnalat în același volum în povestirea *Abenjacán el Bojari și labirintul său*, care are un sugestiv moto extras din Coran : „...sînt asemănătoare păianjenului care construiește o casă". De fapt, acesta e și înțelesul labirinturilor lui Borges, care sînt niște cumplite capcane pentru oameni, locuri ale crimei și singurătății, ale izolării și „denaturării", spre a folosi un cuvînt încetățenit de Vercors într-un roman al său, parțial tangent la cercetarea de față — căreia îi putem alătura, în definitiv, un număr nesfîrșit de cărți, acestea avînd în orice caz în vedere omul și viața lui, a cărei desfășurare presupune un *habitat*, lăsînd la o parte faptul că în esență omul este un infatigabil constructor. O oarecare înrudire sub acest unghi între Poe, Kafka, Borges și Buzzati se poate stabili, cel mai preocupat de înfățișările multiple și simbolice ale enormelor construcții umane părînd a fi (fără neapărate avantaje valorice) Borges, beneficiar avizat și al experienței celor doi înaintași. De aceea, deși extraeuropean ca origine, însă cu rădăcini adînc înfipte în cultura acesteia, l-am și citat aci, ca și pe alții cîțiva.

La noi continuă după război, deopotrivă, exploatarea noului filon cu apariția unei literaturi a construcției de tip *Oțel și pîine* al lui Călugăru, *Oțelul* al lui Chiriță și altele, ca atare, fără prea evidente împliniri. Cîteva sînt aici realitățile literare mai direct legate de tema de față. Mai întîi scrierile pe motivul Meșterului Manole. Între ele, un poem dramatic în versuri, cam declamator și ușor unilateralizant, de Darie Magheru, intitulat *Eu, Meșterul Manole* ; Laurențiu Fulga a încercat și el o reluare a temei,

însă „mitul său românesc în trei acte", *Meșterul Manole*, n-a prea rezistat confruntării cu publicul și mai ales cu rigorile de atunci ale ideologiei literare, încît după cîteva spectacole n-a mai fost reluat. Parțial, motivul apare într-o piesă a lui Horia Lovinescu, în *Săptămîna patimilor* a lui Paul Anghel (în momentul deciderii lui Ștefan cel Mare de a înălța Putna și de a-și jertfi umbra, ce-i este refuzată de călugărul constructor sub motiv că marele voievod nu-i „curat"), Valeriu Anania, tipărind recent o nouă piesă de teatru pe acest motiv, care rămîne de văzut în ce măsură va trece cu bine confruntarea cu exigența spectatorilor. Să amintim că în proză ea e pomenită în treacăt în *Ispitele părintelui Evtichie* al lui V. Voiculescu, în care ni se povestește cum la temelia unei mănăstiri a fost zidită umbra unui diavol. (Și în *Codicele lui Perelà*, roman cu aer de parabolă satirică, al italianului Aldo Palazzeschi, se află o infiltrație fugară a acestei credințe, Perelà, omul de fum, fiind zidit de viu în temelia unei închisori, ceea ce amintește oarecum și de nuvelistica lui Poe). În poezia noastră mai nouă e semnalabilă o asemenea difuziune a motivului Meșterului Manole, încît e necesar un studiu special pentru a-i putea circumscrie mai ferm întinderile (în vederea aceluia, o lăsăm acum complet în afara discuției).

Tot în această epocă tema a înregistrat punctul ei maxim și în proza românească. În ordine, sînt subsumabile ei *Bietul Ioanide* și *Scrinul nearu*. nuvela lui Paul Georgescu *O viziune a paradisului*, descinzînd direct din *Bietul Ioanide*, aproape epigonic, romanul lui Marin Preda, *Intrusul* ori *Interval* de Al. Ivasiuc, unde Petru propune (fără a-l realiza) idealul construcției ca o certitudine împotriva morții și ca un echilibru în fața neprevăzutului vieții etc., sau, parțial, *Dansul focului* de Traian Filip etc. Fiecare din ultimele are valoarea ei bine delimitată, romanul lui Preda relevîndu-se prin tensiunea morală a chestiunilor dezbătute, prin încrîncenarea de a propune niște soluții bizuite pe o analiză inframicroscopizantă etc., după cum nuvela lui Paul Georgescu stă pe analiza evoluției spre stînga a fiului arhitectului, însă dominante rămîn pînă acum cele două romane ale lui Călinescu. Uman și profesional, social și în viața personală, Ioanide rămîne un personaj greu rivalizabil. El devine astfel un prototip al capacității noastre creatoare (profesia de arhitect fiind în bună parte o metaforă), o forță artistică ce biruie crizele personale sau ale societății printr-o exemplară putere de concentrare asupra destinului ce-l are a împlini, fie el și în imaginație.

La capătul acestui incomplet ocol prin literatura continentului nostru pe această temă, o constatare se impune parcă mai ferm decît altele, cel puțin pentru noi, cei de pe acest meridian. Anume că, veche de cînd lumea și literatura, tema constructorului a circulat și circulă în felurite ipostaze, atît în literatura populară, cît și în cea cultă, cristalizînd uneori în realități estetice dintre cele mai atrăgătoare, dintre care cele mai multe țin de sfera literaturii române. Într-un plan mai larg, s-ar putea adăuga faptul că, de regulă, destinul constructorului e mai des abordat în literaturile țărilor din estul Europei, deci în țări, să zicem, mai puțin „construite" o vreme, dar în care și motivul jertfei zidirii circulă mai intens și în forme artistice deosebite. În Europa vestică și în restul lumii accentul ar cădea mai ales pe construcția ca atare și pe simbolurile gravitînd în jurul ei, ori atribuite de autor (*Buddenbrock*, *Notre-Dame de Paris*,

Forsyte Saga etc.), ţinînd seama de faptul că acolo filonul popular e foarte subţiat, cînd nu cu totul dispărut din circulaţie. Sigur, o demarcare precisă e greu a face, însă în linii mari lucrurile par a sta astfel. Aceasta în privinţa circulaţiei. Evolutiv, tema s-a evidenţiat în mitologia şi literatura antichităţii greco-latine, în cea a medievalităţii vest-europene, din care s-a revărsat în literatura modernă, în timp ce în est ea a circulat şi subzistă încă în literatura populară, de unde a trecut de mai multe ori, recent, în cea cultă, dînd, ca la noi, opere de întîia mărime în genul respectiv. Cîteva dintre avatarurile acestei evoluţii au fost menţionate pe parcurs, pentru a marca devenirea în mare a unei permanenţe a literaturii, a unui aspect al ei care va mai înscrie, probabil, opere pe măsura dimensiunii umane pe care o reflectă.

NUVELISTICA LUI J. IWASZKIEWICZ

STAN VELEA

Sînt relativ puțini scriitorii care, avînd o operă romanescă atît de întinsă, precum J. Iwaszkiewicz, să poată fi definiți atît de bine de creația nuvelistică. Poate chiar mai complex, deoarece romanele, axate de obicei pe teme mari, desfășurate pe spații largi, panoramice, nu împlinesc adesea bogăția diversă a tematicii cuprinse în nuvele. Mai scurte, așadar mai dense și mai operative, acestea izbutesc să exprime mai închegat aspectele multiple ale preocupărilor literare. Ca nuvelist, strădania lui Iwaszkiewicz se suprapune peste un interval de timp îndelungat, marcat cu multe volume reprezentative de povestiri care au jucat un rol însemnat în viața literară a Poloniei. Subiectele abordate și modalitățile de tratare, sensurile majore subliniate printr-o fabulație concretă, într-un cuvînt, ceea ce se înțelege de regulă prin valoarea estetică, l-au situat printre creatorii de frunte ai prozei poloneze dintre cele două războaie și după aceea. Nu o dată, apariția cutărui volum de nuvele, *Obligeana și alte povestiri* (*Tatarak i inne opowiadania*), de exemplu, în 1960, a determinat o nouă orientare în preocupările scriitoricești ale conaționalilor. Renumele literar al lui Iwaszkiewicz poate fi apreciat, din alt punct de vedere, și după numărul destul de mare al celor care au încercat să-l imite. Fiindcă se poate vorbi, într-adevăr, găsind puncte de susținere în cele mai multe nuvele, de existența unui așa-zis canon, devenit cu vremea forma de exprimare specifică talentului iwaskiewiczean în proza scurtă. Un reputat istoric literar din Polonia, Kazimierz Wyka, într-unul din cele mai elevate studii asupra operei lui Iwaszkiewicz, formula astfel coordonatele acestui model estetic: „Povestirea lungă, avînd întotdeauna un apăsat sens filozofic sau — mai precis — de concepție asupra vieții; o povestire care exprimă acest sens în desfășurarea expresă a întîmplărilor, nu printr-un comentariu ori printr-o premisă de gîndire; o povestire urzită mai degrabă din tablouri ale realității percepute cu toate simțurile, decît din sondaje în lăuntrul omului, o povestire cu contururi clare, dar atît de tremurătoare și de greu de prins, ca un peisaj voalat de unduirile aerului într-o zi foarte călduroasă — iată

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 615–625, BUCUREȘTI, 1970.

în mare canonul propriu lui Iwaszkiewicz" [1]. Firește, acest canon este relativ, dacă avem în vedere modificările posibile în raport cu schimbările aduse de timp în proporționarea funcțională a elementelor constitutive, îmbogățite și acestea cu altele noi. Pe de altă parte, aplicat întregii creații nuvelistice, cu toate abaterile pe care le-am putea observa, desigur, nu prea numeroase, el rămîne în esență valabil, avînd suficientă acoperire în conținutul și semnificația celor mai izbutite povestiri. De aceea, nu e de mirare că s-au găsit scriitori care să-l accepte și să-l preia drept model.

O cercetare strict cronologică a problematicii nuvelelor lui Iwaszkiewicz ar fi destul de dificilă și monotonă, dată fiind reluarea, obsesivă uneori, după cum vom vedea, a temelor. Iată de ce ni se pare mai rodnică și mai expresivă o expunere care să aibă drept criteriu principal pe acela al ideilor încifrate în curgerea episoadelor, dar care, fără îndoială, să nu neglijeze cu totul nici evoluția în timp ; o asemenea expunere vom încerca să facem în cele ce urmează.

Peste întreaga creație a lui Iwaszkiewicz — poezie, proză, dramaturgie — se scurge la nivele diferite de intensitate a perceptibilității apa nesfîrșită a timpului. De obicei, senzația desfășurării ilimitate a vremii se exprimă de către cei mai mulți autori prin consecuția faptelor, a evenimentelor relatate direct sau metaforic, în ordinea consumării lor. În unele perioade ale dezvoltării istoriei literare, în cele influențate puternic de modernism, îndeosebi, curgerea timpului devine una din posibilitățile majore care afirmă efemeritatea existenței, căpătînd valențe și forme multiple de expunere. Or, cum între cele două războaie direcțiile moderniste cunosc o înflorire fără precedent, era de așteptat ca ele să-și pună pecetea și asupra operei lui Iwaszkiewicz, care se consolida tocmai în acest răstimp. Dacă mai tîrziu va constitui un fundal care înregistrează pasiv și calm zbuciumata istorie universală, în epoca de maturizare scriitoricească, sentimentul trecerii vremii apare deosebit de pregnant, cu desfășurări declarate, programatice aproape, chiar dacă uneori este complicat cu implicații de natură teozofică. În frumoasa nuvelă *Sărbătoarea toamnei* (*Gody jesienne*, 1918), de pildă, un personaj feminin, Hania, fiică a unui preot ortodox, își cunoaște intuitiv devenirea trecută și viitoare, va trebui să parcurgă treptele tuturor formelor materiale pentru a ajunge, în final, alături de divinitatea care i-a dat naștere. Datorită acestei cunoașteri a destinului propriu, care lipsește ființelor nu prea sensibile, purtarea ei este întotdeauna sigură, indiferent dacă situațiile în care este introdusă sînt obișnuite sau noi pentru ea. Întruparea pe care o are aici Hania, ca fată a preotului, nu reprezintă decît un moment scurt din numeroasele forme ce marchează avatarurile unui spirit în drumul lui circular spre lumina supremă a dumnezeirii. Neobișnuitul fantastic al unora dintre elementele de cadru : hîrjoana fetelor dezbrăcate în noaptea de Ivan Kupala, prinderea flăcăului care le spiona, jocul împreună și bătaia etc., întăresc și mai mult impresia de straniu ce se degajă din unele momente ale narației. Trecerea prin toate formele materiei — urmă a metempsihozei indiene ce apare și la unele din personajele reymontiene — este menită să sublinieze evoluția temporală.

---

[1] K. Wyka, *Schițe literare și artistice* (*Szkice literackie i artystyczne*), Cracovia, 1956, vol. II, p. 123.

În unele schiţe, motivul ireversibilităţii temporale apare ca o dominantă de subtext, care parcă regizează evoluarea pretextelor de fabulaţie. Uneori, aceste pretexte sînt pur întîmplătoare şi cu totul minore în ordinea importanţei pe care o au în viaţa cuiva. Ca în *Fraga* (*Poziomka*, 1925), în care autorul, plimbîndu-se, găseşte o fragă tîrzie, răscoaptă. Contemplarea fructului foarte frumos încă şi gustul nu prea dulce îi stîrnesc melancolice meditaţii retrospective. Cît sîntem în putere, trăim cu nădejdea că nu s-a schimbat nimic, că sîntem încă tineri; ca fraga arătoasă şi parfumată care însă a început să-şi piardă din dulceaţă. Aşa se întîmplă şi în viaţa omului; urmele timpului sînt o vreme insesizabile, dar tinereţea se depărtează inexorabil undeva în trecut şi o dată cu ea exuberanţa stărilor juvenile. Alteori, ideea de trecere a vremii este sugerată de Iwaszkiewicz printr-o relaţie gravă, care pune în imediată vecinătate doi termeni esenţiali ai existenţei: viaţa şi moartea. În instantaneul *Veveriţa* (*Wiewiórka*), personajul se află lîngă un cimitir. Reflecţiile determinate de apropierea mormintelor, semne ale veşniciei morţii, conţin o doză apreciabilă de tristeţe, de resemnare născută de conştiinţa neputinţei fiinţelor de a se împotrivi unui sfîrşit inevitabil. Dar tristeţea aceasta nu înseamnă şi disperare. În faţa fenomenului morţii, artistul Iwaszkiewicz nu se lamentează cu deznădejdea în suflet, ci îl apreciază cu luciditate, ca o posibilitate naturală de schimbare a stărilor materiei vii. În consecinţă, este suficient ca personajul din schiţa pomenită să privească la mişcările graţioase ale unei veveriţe care-şi aşternea vioaie culcuşul cu iarbă, ca gîndurile triste să piară cu încetul şi atenţia să i se întoarcă spre viaţa care pulsa în jurul lui.

O ipostază schimbată a scurgerii timpului o aflăm în foarte izbutita nuvelă *Domnişoarele de la Wilko* (*Panny z Wilka*, 1923), exprimată prin intermediul opoziţiei trecut-prezent. În unele romane ale lui Thomas Hardy, evoluţia în timp se exprima prin prezenţa la tot pasul a monumentelor istorice care, semnificînd trecutul, se raportau la prezentul acţiunii şi, implicit, la viitor. În povestirea lui Iwaszkiewicz, rolul monumentelor istorice îl au amintirile. După moartea unui prieten apropiat, Wiktor Ruben se simte obosit şi nervos. Medicul îi recomandă un concediu de cîteva săptămîni în alte locuri şi Wiktor pleacă la gospodăria unui unchi, la Różki. În drum însă, paşii îl duc aproape fără voie la conacul vecin, Wilko, unde fusese meditator cu cincisprezece ani în urmă. Găseşte totul schimbat, oamenii şi locurile de altădată erau de nerecunoscut. Domnişoarele se căsătoriseră, aveau copii, se maturizaseră şi viaţa lor se scurgea pe alte făgaşe. Cu roate că, în fapt, stă la Różki, autorul întîrzie deliberat în descrierea impresiilor contradictorii, pe care le încearcă Ruben în faţa realităţilor de la Wilko. Imaginea idilică a conacului şi a oamenilor care locuiau în el cu cincisprezece ani în urmă, înfrumuseţată pînă la ireal de depărtarea locului şi a anilor, este bruscată şi spartă în fiecare clipă de asprimile prezentului. Prin mijlocirea amintirilor, Wiktor Ruben vine în contact cu efectele distructive, palpabile, ale trecerii timpului. Treptat, iluziile nutrite în legătură cu fiecare dintre fostele domnişoare se pierd; prezentul îl convinge că nu mai are nici un rost în viaţa lor. Mai mult, că omul rămîne pînă la urmă numai cu el însuşi, timpul îi smulge pînă şi mîngîierea aducerilor aminte, care nu se păstrează decît ca un refugiu din ce în ce mai relativ pentru gîndurile împovărate de ani. La sfîrşitul nuvelei,

Wiktor Ruben se întoarce la ferma de lîngă Varşovia mai singur decît la plecare; acum nu mai avea nici măcar iluzia realităţii amintirilor. La fel ca în povestirea *Fata şi porumbeii* (*Dziewczyna i gołębie*), în care este prinsă drama tatălui ce pierde contactul sufletesc cu fiul care creşte.

Singurătatea generează omului, fiinţă sociabilă prin excelenţă, dorul de ducă pe alte meleaguri, dorul de oameni, de primenire. Poetul romantic tînjea după solitudinea piscurilor alpine sau după geologia fascinantă a Orientului — prilejuri de meditaţii îndrăzneţe şi de răzvrătire spirituală împotriva oricăror zăgazuri. Omul obişnuit însă se simte apăsat de monotonia singurătăţii şi caută să se refugieze în vagul îndepărtat. În *Sărbătoarea toamnei*, nostalgia întinderilor asiatice, spre care se îndreaptă sufletele personajelor, se conjugă cu dorul simţit la nivelul emoţiei subconştiente după avatarurile trecute şi viitoare intuite, după punctul terminus al întrupărilor : divinitatea prin care se şi explică, în parte. În schimb, în *Dumbrava de mesteacăn* (*Brzezina*, 1932), una dintre cele mai profunde povestiri ale lui Iwaszkiewicz, imaginile exotice pe care şi le închipuie Staš la auzul melodiei cu timbru melopeic din Havai, ţinuturile însorite spre care îi zboară sufletul ţintuit într-un trup măcinat de boală, au ca punct de început neputinţa de a se deplasa undeva şi teama instinctivă a fiinţei condamnate faţă de moartea care se apropie, răzvrătirea pînă în ceasul din urmă. Cu cît neputinţa e mai mare, cu atît zbuciumul şi dorinţa de evaziune sînt mai intense. Împăcarea se produce abia în faţa iminenţei sfîrşitului, prin cîntecul impresionant al Malinei, care, în stanţe populare, laconice, dăltuite parcă în piatră, închide în el sensurile unei întregi filozofii a vieţii şi a morţii.

Dar poate că nicăieri, în toată nuvelistica lui Iwaszkiewicz, sentimentul înăbuşitor al stagnării şi nostalgia după alte locuri nu sînt redate cu atîta forţă de expresie artistică, atît de acut, ca în povestirea *O seară la Abdon* (*Wieczór u Abdona*, 1922). Pitit în cuta unei şosele care vine de undeva şi duce aiurea, orăşelul Maliny îşi trăieşte existenţa insignifiantă, departe de viermuiala citadină, în afara timpului, marcat doar de diferenţele de temperatură ale anotimpurilor şi de treburile zilnice mereu aceleaşi, automatizate. E un colţ uitat de lume, în care aerul lînced nu e primenit de nici o schimbare, aici nu se întîmplă niciodată nimic, totul se derulează cu încetineală de melc şi precizie de ceasornic, nu vine nimeni şi nu pleacă nimeni. Demn de reţinut că Maliny e un tîrguşor cu populaţie evreiască. De altfel, ori de cîte ori scriitorii polonezi intenţionează să înfăţişeze atmosfera stătută a unor locuri izolate, îşi opresc atenţia asupra aşezărilor evreieşti. Romanul *Meir Ezofowicz*, de E. Orzeszkowa, de pildă. Zbaterea bătrînului Abdon de a se smulge din această tihnă încremenită, grea, care stăruie copleşitoare deasupra tîrgului, încetinind pulsaţia vieţii, rămîne zadarnică multă vreme. De cîteva ori crede că a găsit remediul împotriva vegetării, puterea de a rezista, în filozofia liniştii sau într-o iubire întîrziată, dar nădejdile se spulberă curînd sub pintenul timpului, a cărui trecere, aparent oprită în loc, îi dovedeşte că problemele vieţii lui nu pot fi rezolvate nici de înţelepciunea filozofului şi nici de o dragoste nepotrivită pentru vîrsta lui. Impresia de încătuşare şi dorinţa de a irumpe în afară, de fugă, sînt întărite de Iwaszkiewicz prin prezenţa ademenitoare a şoselei care-l îndeamnă la evaziune şi prin reluarea laitmotivului : „Dorul ar fi cumplit, dacă n-ar fi (...)". Aceste reveniri, care punctează textul

ca niște refrene, conferă nuvelei caracterul de proză poematică, dominată de nuanțe și semitonuri abia perceptibile, cu ritmări interioare fertile în sugestii. Povestirea este subintitulată de autor: „roman poetic". În cele din urmă, chemat de mirajul irezistibil al depărtărilor necunoscute, Abdon rupe toate legăturile care-l țintuiau la Maliny și pleacă la Oratów, de unde nu se va mai întoarce. Se va sfîrși astfel chinul existenței bătrînului Abdon? Iată o întrebare la care nu aflăm răspuns, Iwaszkiewicz nu dă rețete normative.

Timpul absolut redus la timpul social înseamnă istorie, iar evoluția umanității, istoria, a scăpat de mult de sub controlul rațiunii umane, dezvoltîndu-se de multe ori pe direcții fără înțeles față de previziunile oamenilor. Prin urmare, nu de puține ori eforturile omenești se vor dovedi inutile raportate la desfășurarea evenimentelor istorice. Aceasta este semnificația tragică a uneia dintre capodoperele nuvelisticii lui Iwaszkiewicz, *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* (*Bitwa na równinie Sedgemoor*, 1946). Acțiunea povestirii se petrece în Anglia secolului al XVII-lea, pe fondul luptelor dintre Monmouth și regele Iacob al III-lea. Însuflețită de fidelitatea față de regele catolic, o fată, Anna din Bridgewater, începe să acționeze, mergînd pînă la sacrificiul propriei persoane. Din păcate însă, cursul faptelor demonstrează, într-un registru mai general, totala inutilitate a gestului ei. În altă capodoperă nuvelistică, *Joanna — maica îngerilor* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1946), publicată în același an, crima abominabilă, făptuită conștient de preotul Suryn din alte porniri și cu alte intenții, are același efect, dovedindu-se de prisos. Mai ales aceste două povestiri au suscitat intervenția scriitorului A. Ważyk, care l-a criticat cu asprime exagerată pe Iwaszkiewicz pentru premisa conceptuală a „strădaniei zadarnice", reproșîndu-i totodată, fără dreptate, lipsa de încredere în activitatea omenească și izolarea de viață [2]. Răspunsul l-a primit Ważyk din partea unui istoric și critic literar, W. Kubacki, care susține cu argumente peremptorii că în aceste două nuvele, scrise după război, Iwaszkiewicz și-a învins estetismul natural în favoarea umanismului, renunțînd adică la necesitatea naturală, oarbă, în favoarea răspunderii etice a oamenilor. Ca urmare, cele două povestiri sînt într-adevăr tragice, dar nicidecum pesimiste [3]. Narația sobră și densă despre soarta concepută intenționat tragic a fecioarei din *Bătălia de pe cîmpia Sedgemoor* are o asemenea putere de sugestie, încît K. Wyka afirma entuziast că nu cunoaște în nici o literatură o operă în care îndoiala în sensul istoriei să fi căpătat o expresie atît de tragică, atît de neliniștitoare. Nu în relatările dureroase despre războaie, nici chiar în întrebarea uluită cu ce drept oamenii pregătesc oamenilor asemenea soartă, ci în povestea îndepărtată a sacrificării inutile a fecioarei din Bridgewater au fost rostite cele mai zguduitoare adevăruri în legătură cu istoria care în unele epoci pare să-și piardă sensul. Istoricul literar polonez e convins că, după mulți ani, această povestire, prin liniștea ei aparentă și prin frumosul disciplinat, va vorbi elocvent despre adîncurile disperării istorice [4].

---

[2] A. Ważyk, *Despre strădania zadarnică* (*O działaniu daremnym*), în vol. *În direcția umanismului* (*W stronę humanizmu*), Varșovia, 1949, p. 94 și 97.

[3] W. Kubacki, *Criticul și creatorul. Proza lui Iwaszkiewicz* (*Krytyk i twórca. Proza Iwaszkiewicza*), Łódź, 1948, p. 308—309.

[4] K. Wyka, *op. cit*, p. 141.

Concepția tragică, ce slujește ca fundament estetic multor nuvele concepute în această perioadă, își găsește unele suporturi explicative în atrocitățile cunoscute în timpul anilor de ocupație. Așadar, este exprimată aici la modul indirect și atitudinea scriitorului față de războaie, considerate dintr-o perspectivă filozofică, superioară, ca niște momente de nebunie colectivă care contrazic umanismul omului devenit cu voie sau fără voie o bestie dezlănțuită. Raportul dintre individ, înțeles ca entitate umană, și forțele descătușate ale istoriei în timpul cataclismelor naționale sau internaționale l-a preocupat multă vreme pe Iwaszkiewicz, care l-a integrat ca motiv fundamental în romanul *Slavă și glorie*. Sînt însă și cîteva nuvele mai dezvoltate, în care autorul tratează această idee, cu implicații profund tragice, sub forma unor delicate și dificile probleme de conștiință. În *Heydenreich* (1964), intrigă istorică ce se consumă în timpul încercării de eliberare a Poloniei din 1863, dilema izvorăște din normele morale contradictorii înstăpînite în societate. Pe de o parte, primejdia națională, datoria patriotică, îl îndeamnă pe erou să lupte împotriva dușmanilor și să-i ucidă, pe de alta, sentimentul solidarității generale cu toți oamenii îl determină să considere orice omor drept o crimă care-i neagă calitatea lui de om. Alternative morale, asemănătoare în esență, sînt prezentate și în *Umbre* (*Cienie*, 1964); revoluția dă naștere în Ucraina și la excese antiumane care tulbură desfășurarea evenimentelor în limitele moralității. În fiecare din aceste cazuri opțiunea nu este ușoară, întrucît individul, lipsit de libertatea etică a adeziunii sale, este lăsat în seama unor imperative care nu mai depind de el, care există în afara posibilităților lui de a le influența în vreun fel. Iwaszkiewicz meditează doar asupra acestor alternative cu geneză complexă, fără a indica o soluție anume.

O temă care a stat în permanență în atenția scriitorului, realizînd cea mai mare frecvență în ansamblul creației nuvelistice, a fost aceea a iubirii. Cele mai multe povestiri, și poate nu întîmplător cele mai reușite, circumscriu subiecte în care dragostea intră într-un fel sau altul ca element alcătuitor principal, care dinamizează curgerea acțiunii și hotărăște sau contribuie substanțial la evoluarea conflictelor, nu însă și la rezolvarea lor. Ipostazele în care Iwaszkiewicz înfățișează acest sentiment fundamental în viața omului sînt felurite, variind bogat de la dorul timid, care ia naștere prima oară în sufletul curat al adolescentului, pînă la pasiunea mistuitoare, care nu mai ține seama de nici o stavilă. Într-o schiță cu alte mobiluri tematice, *Fata și porumbeii*, sînt descrise cu multă finețe primele emoții nelămurite, care cresc nestăpînite, melancolia indicibilă, nehotărîrea, timiditatea și reținerile inimii în fața fetei, tristețea și suferința adîncă la gîndul că l-ar putea înșela, în sfîrșit, înviorarea și fericirea uriașă din clipa în care dragostea îi este împărtășită. În acest sens, este ilustrativă și situația tînărului din schița *La pod* (*Przy moście*, 1926). Între Kostek, paznicul podului în lucru, și doamna din vila de la marginea pădurii, se înfiripă treptat o comunicare idilică, ce nu se exteriorizează prin nimic în relațiile dintre ei; în lumea gîndurilor nerostite, a emoțiilor nemărturisite, amîndoi sînt cuprinși de vraja nespusă a dragostei, neclară încă și neformulată, care piere brusc o dată cu sfîrșitul construcției. Nu mai puțin semnificativă sub raportul diversității este tomnatica Róża, din nuvela tot astfel intitulată, a cărei sete de dragoste presupune existența unor virtualități pasionale extraordinare. Și-a ofilit tinerețea la oraș, tru-

dind ca slujnică să adune banii trebuitori pentru a-şi „cumpăra" un soţ la ţară, iar cînd prima încercare dă greş, mirele murind de diabet, o ia de la capăt, nestrămutată, sălbatică în voinţa ei.

Iubirea semnifică însă tinereţe, vigoare fizică, într-un cuvînt, viaţă, şi Iwaszkiewicz o concepe dialectic, raportînd-o permanent la fenomenul morţii. Astfel că relaţia iubire-moarte, impusă de factologia nuvelelor, exprimă, de fapt, opoziţia viaţă-moarte, lămurind parţial şi frecvenţa cel puţin tot atît de mare a morţii, ca şi a dragostei. Motivarea iubirii în planul abstracţiei raţionale, estetice, este diversă. În *Sărbătoarea toamnei* sînt cîteva elemente care ne îndreptăţesc să credem că dragostea dintre Hania şi Krystyn ar avea drept temei teoretic intuirea înrudirii dintre două suflete aflate pe aceeaşi treaptă a evoluţiei spre perfecţiunea divinităţii. În alte povestiri însă, cum ar fi *Dumbrava de mesteacăn* sau *Îndrăgostiţii din Marona* (*Kochankowie z Marony*, 1961), cauzele care nasc iubirea se complică simţitor. Pentru că tinereţea, frumuseţea,posibilitatea de comunicare intelectuală, asemănarea caracterelor, a preocupărilor etc. sînt condiţii exterioare care fac posibilă apariţia sentimentului în situaţii normale. În cazul lui Staś din *Dumbrava de mesteacăn* şi a lui Janek din *Îndrăgostiţii din Marona*, ele nu fac decît să-i favorizeze apariţia, nu s-o şi determine. Că e aşa o dovedeşte şi faptul că Malina lui Staś este o fată simplă de la ţară, fără cunoştinţe, nu prea frumoasă şi, pe deasupra, şi destul de risipitoare cu nurii ei. În cazul celor doi îndrăgostiţi, însuşirea de căpetenie a partenerelor este sănătatea. Căci Staś şi Janek sînt amîndoi grav bolnavi de tuberculoză şi, în prespectiva foarte apropiată, inevitabilă, a morţii, intuiesc un sprijin puternic în viaţa neamenințată a Malinei şi a Olei, o garanţie care-i ajută să îndure manifestările dureroase ale bolii. Mai mult, nădăjduiesc, paradoxal, dar explicabil, că prin iubirea lor vor îndepărta spectrul morţii, învingînd printr-un miracol morbul care le macină trupurile. Janek formulează categoric această convingere undeva. De aceea, revoltaţi şi înspăimîntaţi de sfîrşitul prematur, se agaţă cu toate puterile sufletului de aceste legături care le întreţin pînă în ultima clipă iluzia că trăiesc, că primejdia e departe, că vor trăi. Există însă deosebiri vizibile în maniera de tratare a celor două personaje, datorită diferenţei mari de timp între momentele de elaborare ale povestirilor. În *Dumbrava de mesteacăn*, autorul apasă mult pe trăirile senzoriale ale lui Staś, simţurile lui sînt sensibilizate la maximum pentru a recepta impulsurile lumii din afara lui. Însăşi Malina este percepută panteist, ca un element din natură. Trunchioasă, puternică şi supusă, pielea ei seamănă la atingere cu a mestecenilor tineri. Drama lui Janek, în schimb, se consumă mai puţin exteriorizat pe treapta formelor biologice, mai abstract, însoţită de un schimb de idei cu mult mai bogat între cei doi îndrăgostiţi din Marona. De alminteri, nuvela este de la un capăt la altul un dialog aproape continuu, ceea ce a uşurat mult turnarea fabulaţiei într-un film, mai puţin izbutit. *Dumbrava de mesteacăn* este însă dominată de introspecţii psihologice.

Uneori iubirea reprezintă un liman al liniştii, al alinării pentru inşii a căror viaţă este sau a fost presărată din plin cu suferinţe de tot felul. Poetul Juliusz Zdanowski din *Moara de pe Utrata* (*Młyn nad Utratą*, 1963) se simte apăsat de temeri nelămurite, de relativitatea problemelor existenţei spirituale. Are nevoie de certitudini şi, la un moment dat, crede

că şi-a rezolvat dilemele conceptuale apropiindu-şi unele dogme ale religiei. Mîngîiere de scurtă durată, fiindcă, o dată cu apariţia primei femei, chinul conştiinţei reîncepe. Iwaszkiewicz este un adevărat maestru în a sugera naşterea şi treptele dezvoltării sentimentului de dragoste. Cînd o vede, are impresia unei nemulţumiri vagi, parcă-i lipseşte sau îl incomodează ceva, apoi a unei plăceri inexplicabile. Urmează apoi o teamă fără obiect, de nelinişte şi, în fine, revelaţia în planul conştiinţei : iubeşte, şi fericirea supremă cînd se crede iubit. Se mută la ea, deşi legal era căsătorită şi avea doi copii mari ; convenţiile morale, opinia celor din jur, vulgaritatea Jadwigăi etc. pălesc sub strălucirea orbitoare a iubirii lui. Condiţiile de trai se înrăutăţesc, tinzînd să-i limpezească eroarea, dar autorul îl face să dispară la timp, printr-o insipidă înţepătură de păianjen. Altădată, dragostea împărtăşită în cadrul unui cămin simbolizează statornicia, viaţa liniştită, aşezată temeinic pe fundamente care, cel puţin în aparenţă, exclud posibilitatea zguduirilor distructive, improvizaţia. Stefa din *Moara de pe Kamionna* (*Młyń nad Kamionną*, 1950) vede în căsătoria ei cu impiegatul Zygmunt sfîrşitul vieţii de coşmar din anii terorii hitleriste. Fericirea şi liniştea ei de o clipă sînt clădite, ca şi ale lui Zdanowski, pe nisipul înşelător al minciunii şi se vor destrăma la cea mai uşoară adiere. Apare primul soţ, de care nu se despărţise legal, şi, şantajată, Stefa nu mai vede altă scăpare şi se îneacă. Sfîrşitul tragic al acestor două povestiri acreditează ideea potrivit căreia nici iubirea nu poate răspunde la marile întrebări ale existenţei, nu rezolvă problemele majore.

Cîteodată, e adevărat, de puţine ori, apariţia iubirii este hotărîtă de frumuseţea fizică. Marta, soţia unui medic, din nuvela *Obligeana*, chinuită de singurătatea vîrstei primelor dezamăgiri, a primelor renunţări mai însemnate, începe un joc primejdios cu un flăcău foarte frumos. Dragostea ei nu are cînd să depăşească idolatrizarea corporală, căci băiatul se îneacă pe neaşteptate într-un ochi adînc de apă, lăsînd-o tot atît de singură, în pragul bătrîneţii. Chiar atunci cînd vîrstele sînt potrivite şi iubirea reciprocă, aşa cum se întîmplă în povestirea *Bucătăria însorită* (*Słońice w kuchni*, 1938), sfîrşitul nu este cel fericit, deoarece intervine de fiecare dată un element care răstoarnă totul şi care nu totdeauna este lesne inteligibil în ordinea materială. Frumosul Bogusław se îneacă printr-o întîmplare absurdă, cu toate că ştia să înoate, iar Ignasia îl împuşcă pe Torben după ce îi refuzase cererea în căsătorie pentru că nu-i păstrase credinţă.

Foarte rar, în nuvela *Joanna-maica îngerilor*, pasiunea se desfăşoară pe un fundal religios, ca o sfidare a dogmelor biblice despre ascetism şi renunţare, ca o afirmare elocventă a instinctelor biruitoare ale vieţii, ale firii omeneşti. Ţesătura faptică se realizează în secolul al XVII-lea, aşadar în plin ev mediu polonez, în mănăstirea Ursulinelor din Ludyn. Toate călugăriţele, în frunte cu stareţa, din motive necunoscute, se află de la un timp în stăpînirea diavolului, nu mai respectă prescripţiile cucernice şi întinează prin fapte şi vorbe nesăbuite puritatea sfîntului lăcaş. Instanţele bisericeşti trimit pe preotul Suryn să le aducă pe calea cea bună, dar între stareţă şi preot creşte spontan o iubire atotputernică, ale cărei vîlvătăi le mistuie conştiinţele. În factologia nuvelei nu găsim o justificare anume a acestei pasiuni. E ca o nebunie izbucnită din senin, care pustieşte sufletele fără a viza

vreun țel, o revoltă a instinctelor coercise ale firii, care se înalță cu atît mai sus, cu cît sînt mai multe și mai grave piedicile pe care le întîlnește. În disperare de cauză, dorind s-o absolve de păcat pe Joanna, preotul Suryn făptuiește crima, vrînd să suporte singur încălcarea legilor dumnezeirii și ale lumii și să se vindece astfel de patima care-i nega conștiința lui de om al bisericii. Totul e însă zadarnic, iubirea țîșnește și mai puternică, vădind inutilitatea uciderii. Sfîrșitul tragic al majorității povestirilor care înfățișează ca motiv esențial sau lăturalnic sentimentul iubirii ar putea conduce la unele concluzii pripite în ceea ce privește concepția autorului. În dialogul permanent dintre viață și moarte, iubirea, ca formă de manifestare a vieții, nu oferă, spuneam și mai înainte, posibilități sigure pentru soluționarea problemelor exsistenței umane. De cele mai multe ori dragostea sfîrșește tragic prin moartea unuia dintre parteneri, dar aceasta nu înseamnă de loc rezolvarea zbaterii omului, ci doar încetarea ei prin dispariția subiectului. Deci nici viața unui individ și nici moartea lui nu reprezintă soluții certe pentru dezlegarea marilor enigme omenești; amîndouă sînt ipostaze relative în raport cu absolutul existenței. Amărăciunea care rămîne în suflet după atîtea deznodăminte nefericite este atenuată și de ideea înțeleaptă, prezentă în toate aceste povestiri, care susține că totul are o durată limitată în timp, un început și un sfîrșit, amîndouă la fel de imprevizibile în complexitatea vieții universale. Este și aceasta o modalitate de receptare estetică a realității istorice proiectate pe fondul timpului absolut.

Un eveniment atît de important, precum cel de-al doilea război mondial, de pe urma căruia Polonia a avut atît de mult de suferit, nu putea să nu transmită ecouri și în creația artistică a lui Iwaszkiewicz. În timpul războiului și după aceea, încercînd direct opresiunea cotropitorilor, scriitorul a cuprins în cîteva nuvele meditațiile asupra unor situații speciale, de extremă, în care omul se definește pregnant printr-o atitudine sau alta. Semnificația morală a unor noțiuni ca eroism și datorie apare cu limpezime mai ales în asemenea împrejurări brutale, care obligă individul să acționeze într-un sens sau altul, indiferent de capacitățile lui intelectuale. E un început de existențialism care, la Iwaszkiewicz, nu s-a dezvoltat în exacerbări primejdioase. În povestirea *Cărămidăria veche* (*Stara cegielnia*, 1946), a cărei intrigă este situată într-un tîrgușor de lîngă Varșovia, Pruszków, în vremea ocupației, doi oameni simpli, Antoni, bătrînul paznic al cărămidăriei părăsite, și Wacek Mielczarek, vagabond fără căpătîi, fac dovada unui curaj cu adevărat prestigios, ajutînd pe un partizan urmărit. Dacă, atunci cînd trebuie să plece cu fugarul, Antoni renunță doar la viața lui liniștită, dar săracă, în cazul lui Wacek lucrurile stau altfel. El are viața înainte și iubește o fată care nu-l merită. Cu toate acestea se sacrifică din proprie inițiativă, acoperind fuga celor doi, descoperiți de poliție. Gestul lui e cu atît mai zguduitor, cu cît îl face spontan, știind doar că partizanul e un om mai util decît el, un om care știe pentru ce luptă. Toată viața lui de cîine fără stăpîn, care trebuie să fure ca să trăiască, nu îndreptățește în nici un fel frumusețea faptei lui. Eroismul lui nu este motivat de autor nici printr-o viitoare răsplată materială și nici printr-o apreciere complex intelectuală a împrejurărilor. El înțelege doar că persoana lui nu mai contează atunci cînd intră în joc viața unui om care poate fi folositor altora. Este însă suficientă această convingere pentru a-i fundamenta

sacrificiul? Iwaszkiewicz răspunde afirmativ și convinge că, în condiții deosebite, lucrul este cu putință.

Verosimilitatea de loc fortuită normativ a acestei susțineri este întărită și de întîmplările descrise în altă nuvelă, *Moara de pe Lutynia* (*Młyń nad Lutynią*, 1946). Și aici acțiunea are loc tot în anii războiului, însă într-o regiune în care nemții înființaseră așa-numitul grup etnic german și o organizație a tineretului hitlerist. Jarogniew, nepotul morarului Durczok, amăgit de sloganurile himerice ale instructorilor din hitlerjugend, denunță locul unde se ascundea preotul polonez, care este ridicat. Cînd se convinge că Jarogniew e într-adevăr vinovat, morarul îl duce în pădure și-l spînzură fără nici o ezitare, socotind că altă ieșire nu există; dacă nu-l pedepsește Dumnezeu, îl va pedepsi el. Este o lege simplă, născută de viața laolaltă a oamenilor; cînd un individ începe să amenințe existența colectivității, este înlăturat. Fără îndoială, aceste semnificații desprinse din cele două povestiri — și ele pot fi completate și cu altele — sînt implicate organic în relații de viață înfățișate cu simplitate și pătrundere.

Răsfrîngeri indirecte ale pustiirilor produse de război în psihologia oamenilor cuprind și nuvelele *Moara de pe Kamionna* și *Cvartetul de Mendelssohn* (*Kwartet Mendelssohna*, 1954), a căror episodică, deși se consumă tîrziu, după eliberare, se încheagă din elemente generate cu mulți ani în urmă. Stefa din *Moara de pe Kamionna* moare pentru că în timpul ocupației, ca să scape cu viață, trădează cîțiva oameni care sînt uciși. Crima ei, ca și a lui Jarogniew, este plătită prin moartea vinovatului, chiar dacă pedeapsa nu se aplică imediat. O justiție imanentă, deasupra oamenilor și a timpului, veghează parcă împlinirea dreptății. Stefa este însă evreică, asemenea violonistului din *Cvartetul lui Mendelssohn*. Ambele nuvele atestă revolta scriitorului impresionat adînc de intențiile de genocid ale nemților îndreptate îndeosebi împotriva evreilor. Aspecte de acest fel și altele vor fi dezvoltate plenar în *Slavă și glorie*.

Itinerarul tematic întreprins în nuvelistica lui Jarosław Iwaszkiewicz se întregește sugestiv și cu alte idei, ilustrate prin factologia înfățișată în alte povestiri decît cele amintite. Cum ar fi: adevărul culturii nu poate fi decît relativ, concluzie ce conduce la moartea personajului (*Zygfryd*, 1936), valorile certe sînt discernute cu ușurință, indiferent în ce condiții s-ar afla (*Un mic dejun la Teodor*, *Śniadanie u Teodora*, 1938), dincolo de formele sociale, convenționale, oamenii se regăsesc cu ușurință (*Bursucul*, 1952) ș.a., care se grefează pe realitățile contemporane autorului.

Lumea care populează nuvelistica lui Iwaszkiewicz este alcătuită din oameni obișnuiți, prezentați fără ostentații de limbaj în angrenajele concrete ale vieții de zi cu zi[5]. Personajele din majoritatea povestirilor cercetate nu se remarcă prin gesturi gigantice, exacerbat patetice; se nasc și mor tot atît de simplu cum au trăit și au gîndit, fără să bruscheze granițele firești ale existenței. Reacțiile lor, chiar atunci cînd vizează moartea, se consumă ca niște rezolvări necesare ale unor conjuncturi conflictuale, pe care le cred fără altă ieșire. La o lectură de suprafață, frecvența mare a bolilor și a morții, mohoreala apăsătoare lasă pe alocuri impresia unui pesi-

[5] Cf. H. Bereza, *Realitatea lui Iwaszkiewicz* (*Rzeczywistość Iwaszkiewicza*) în „Twórzość", 1960, nr. 7, p. 114—116.

mism incurabil, care însă dispare în planul abstracţiei generalizate. Structural, scriitorul nu este un pesimist, dar nici un idilic simplist care ţine să-şi convingă neapărat cititorul că viaţa e un trandafir fără ghimpi. Pînă şi spectaculosul unor excese de ordinul alienaţiei, crima preotului Suryn, de pildă, îşi găseşte un loc în diversitatea nemărginită a manifestărilor omeneşti. Expresivitatea tipurilor, neconcepute riguros clasic pe anume direcţii caracterologice, ci complex, uman, este cu atît mai convingătoare. Poate şi pentru că, de fiecare dată, autorul le consideră faptele şi gîndurile din perspectiva marilor probleme filozofice, implicate în opoziţii noţionale de felul: om-timp, om-istorie, om-pasiuni etc., aşadar pe fundalul succesiunii neîncetate a vieţii şi a morţii. Policromia şi profunditatea problemelor şi înfăţişarea nesiluită de prejudecăţi declarative a diferendelor în sensul complexităţii infinite a realităţii, alături de alte coordonate desprinse pe parcursul expunerii, confirmă epitetul de maestru al nuvelei poloneze şi universale.

UN ARTICOL INEDIT AL LUI ILARIE CHENDI[1]

ELENA SIUPIUR

Sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se caracterizează în cadrul relațiilor literare sud-est europene prin intensificarea interesului reciproc pentru literatura, arta, civilizația vecină; aceasta se încadrează în procesul general de intensificare a cunoașterii culturii și în special al literaturii universale.

Și România și Bulgaria acordă un interes major literaturii universale-fapt dovedit de numărul mare de traduceri și prezentări literare ce întîlnim în toate periodicele literare ale timpului și nu numai în ele, ci și în cele cu alt profil.

Intelectualii celor două țări constată însă cu surprindere, așa cum afirmă și Ilarie Chendi, că cele două vecine se cunosc foarte puțin din acest punct de vedere. De fapt, se poate spune că, în anii de care vorbim, literatura română era mai mult cunoscută în Bulgaria decît cea bulgară la noi. Prezența în Bulgaria a unui număr foarte mare de cunoscători ai limbii române — și ne referim mai mult la intelectuali — a făcut mai accesibilă cunoașterea literaturii române acolo. Presa românească trecea în Bulgaria prin intermediul intelectualilor care circulau între cele două capitale, prin studenții aflați la studii în România.Relațiile personale între ziariști, scriitori și oameni de știință [2] români și bulgari sînt foarte frecvente și cu permanența și stabilitatea marilor prietenii. I. Bianu, B. P. Hasdeu, Z. Arbore, I. Bărbu'escu, N. Iorga, Spiru C. Haret, I. D. Sișmanov, L. Miletici, St. Romanski, St. S. Bobcev, D. D. Agura ș. a. ne oferă prin corespondența lor modele de colaborare și prietenie aleasă.

După o serie de traduceri, care pînă la 1907 nu sînt deloc puține la număr, probabil că în Bulgaria s-a simțit nevoia unei prezentări mai ample a literaturii române. Dovada ne-o oferă un articol al lui Ilarie Chendi din 1907: *Noua literatură română*, publicat în limba bulgară și scris special pentru revista „Misăl" [3] de la Sofia.

Anul 1907 a trezit, prin răscoala țărănească din România, un ecou larg în presa bulgară, cu referiri la toate domeniile vieții economice și spirituale românești. Pe plan literar remar-

---

[1] Ilarie Chendi, *Noua literatură română* (Новата ромънска литература), rev. „Мисъл", an. XVII, 1907, Sofia, p. 258—265.

[2] E. Siupiur, *La chanson du frère mort dans la poésie des peuples Balkaniques et sa correspondance de I. D. Schischmánoff, B. P. Hașdeu et I. Bianu*, în „Revue des études sud-est européennes", Bucarest, VI, 1968, 2, p. 347—364.

[3] „Мисъл", revistă de știință, literatură și critică literară, redactor dr. K. Kristev, Sofia, I, 1892.

căm traducerea scrierilor lui Vlahuță, și anume cele accentuat sociale[4]. Probabil că în aceste zile cineva de la Sofia s-a adresat revistei ,,Viața literară și artistică" sau,,Semănătorul"[5], cerînd o prezentare a literaturii române ; foarte probabil să se fi adresat direct lui Ilarie Chendi. În corespondența lui I. Chendi nu se găsește nimic în acest sens și nici în arhivele de la Sofia nu am găsit un răspuns al lui Chendi. Există doar articolul publicat în revista ,,Misăl", semnat de Ilarie Chendi, și care are adăugat în paranteză : ,,Scrisoare de la București'. Nu este exclusă posibilitatea ca rugămintea să i se fi adresat verbal lui Chendi de către unul din intelectualii veniți în zilele acelea la București, și care să fi fost cunoscut și în cercul de la ,,Misăl", precum nu este exclus ca acest articol să fi fost cerut altcuiva, care la rîndul său l-a recomandat pe I. Chendi. Nu avem însă pînă în prezent nici un indiciu real pentru a face o presupunere asupra pesoanei care a realizat legătura dintre ,,Misăl" și criticul român.

Interesant este că nu o altă revistă din Bulgaria publică acest articol, ci ,,Misăl". Pînă în 1907, această revistă nu a publicat nimic din literatura română. Revista care popularizează în mod permanent literatura română era ,,Bălgarska Sbirka"[6] a lui S. S. Bobčev. În plus, vederile revistei ,,Misăl" nu erau nici măcar tangențial apropiate de cele ale lui Ilarie Chendi și ale revistei ,,Semănătorul", al cărei critic Chendi a fost multă vreme. Folosind o comparație, putem spune că ,,Misăl" ocupă în Bulgaria poziția ,,Convorbirilor literare" de la noi și că a fost la fel de mult atacată și antrenată în polemici cu toate revistele literare bulgare cu orientare mai progresistă sau națională. La sfîrșit și început de secol, ,,Misăl", condusă de dr. K. Krăstev, se face tribuna modernismului, a filozofiei idealiste germane. Singurul drum pe care se întîlnesc Chendi și revista citată este cel al traducerii și popularizării literaturii universale ; iar genul acesta al articolelor de prezentare în ansamblu a unei literaturi este foarte frecvent în preocupările revistei ,,Misăl", așa că articolul lui Chendi nu este, întîmplător, o prezentare de sinteză a literaturii române ; de fapt, deși Chendi vrea să facă o astfel de prezentare, se oprește mai mult asupra colaboratorilor revistei ,,Semănătorul" și a o serie de scriitori care aveau concepții mai apropiate de curentul respectiv. Rămîne totuși un valoros material de istorie literară.

De la bun început I. Chendi subliniază faptul că cele două literaturi nu se cunosc reciproc în măsura în care ar trebui. Subliniem aici o idee : ,,Și nu este bine că nu ne cunoaștem pentru că nimeni altul nu este așa dator ca vecinul să cunoască nivelul și gradul de civilizație al unei țări", idee care însoțește pe majoritatea oamenilor de cultură din cele două țări, în încercările lor de a realiza o cît mai mare apropiere spirituală între statele balcanice[7].

În momentul cînd trece la discuția propriu-zisă asupra literaturii române moderne, I. Chendi se dezvăluie ca critic semănătorist. Este entuziasmat de G. Coșbuc, care ,,aduce în poezie o lume nouă, curată și sănătoasă — lumea satului" ; Coșbuc ,,este duios, vesel, senin ca un țăran și niciodată subiectiv". Distinge subliniat noua orientare a literaturii moderne — accentuatul caracter național și înclinarea către literatura populară. Se ocupă de Vlahuță ,,cel convertit pe linia lui Coșbuc", de St. O. Iosif al *Patriarhalelor*, de *Două neamuri* a lui Sandu-Aldea etc., subliniază caracterul național al mișcării literare din jurul ,,Luceafărului" de la Budapesta (apoi Sibiu) și forța poeziei lui Goga, ,,de aceeași orientare cu Coșbuc, dar mai oratoric și mai puțin optimist".

---

[4] În ,,Учителска Мисъл" (IV, 1907, nr. 8, p. 48) se publică în traducere ,,Robii albi" (*La arie* și *Socoteala*) ; ,,Ново време", XI, 1907, tom. VIII, p. 488—491, publică aceleași povestiri. Aceste povestiri mai fuseseră traduse și în 1900 (Българска Сбирка), 1902, 1903, în diferite alte reviste.

[5] Vezi în articolul lui I. Chendi, p. 631, r. 1—3.

[6] ,,Българска Сбирка", revistă de cultură, științe istorice și sociale. Apare sub redacția lui S. S. Bobčev, Sofia, an. I, 1894. Încă din primul an de apariție, revista traduce și recenzează pagini din literatura română ; personal, S. S. Bobčev poartă corespondență cu mulți oameni de cultură români de la Iași, București, Constanța.

[7] E. Siupiur, *op. cit.*, p. 349.

Minte ordonată, şi aici I. Chendi prezintă scriitorii întîi amintindu-i în grupări sau după afinităţi estetice, apoi trece la prezentarea periodicelor literare care trasează o linie în literatură, după care se ocupă succint de interesul crescînd pentru literatura străină şi de pătrunderea acesteia în România.

Deşi nu uită nici aici discuţiile sale cu alte reviste, ne oferă totuşi un spirit destul de obiectiv atunci cînd vorbeşte de mersul literaturii române, de tendinţele ei. Uită să vorbească de A. Macedonski, uită de G. Ibrăileanu, de Gherea, minimalizează importanţa „Vieţii româneşti", îl uită pe T. Arghezi, care scosese din 1904 revista „Linie dreaptă", îl uită pe G. Galaction, dar subliniază în cîteva rînduri procesul de regrupare a forţelor literare româneşti la începutul secolului; se opreşte mai pe larg atunci cînd distinge caracterul naţional în tendinţele acestei mişcări. Subliniază că în această epocă iniţiativa aparţine mai mult tineretului, care reuşeşte să mobilizeze din nou pe Slavici, D. Zamfirescu şi alţi reprezentanţi ai generaţiilor mai vechi.

Cîteva pagini mai apoi, I. Chendi remarcă diversitatea de concepţii existentă totuşi în literatura şi critica română, fără a favoriza în mod distinct pe vreuna din ele, afară de cele cîteva cuvinte la adresa decadenţilor. Ba, mai mult, el subliniază mai jos că „polemicile de principii şi mai ales cele particulare se înlănţuiesc într-o verigă în care forţele, în loc a se distruge, se întăresc mai mult şi dau o recoltă literară din ce în ce mai maturizată", spuse care de fapt revin asupra complexităţii epocii literare prezentate.

Nu vom insista prea mult asupra conţinutului — I. Chendi exprimîndu-se mai bine pe sine însuşi. Vrem doar să mai amintim două lucruri, şi anume faptul că autorul, într-o prezentare destul de succintă a unei epoci foarte complexe din literatura română, a reuşit să prindă atmosfera de idei, orientări şi corelaţia dintre toate coordonatele literare care participau la evoluţia în bloc a literaturii. Pe lîngă cele amintite pînă acum, adăugăm că el subliniază importanţa şi rolul ce-l joacă literatura universală în evoluţia literaturii naţionale şi apreciază favorabil importul mare de traduceri, pentru că se bazează pe puterea de discernămînt a specificului naţional al literaturii sau, mai precis, este sigur de existenţa ei: „Toată această muncă în domeniul traducerilor nu poate rămîne fără urmări, rele sau bune, asupra caracterului naţional al literaturii". Dar din întreg articolul respiră siguranţa de care iam vorbit, aşa că el nu vorbeşte cu nelinişte despre „influenţele rele".

Şi mai este încă un amănunt asupra căruia ne vom opri. Categoricul Ilarie Chendi, care în 1908 publică în volumul *Impresii*[8] articolul „*Cum trăim*", în care critică lipsurile şi viaţa de mizerie a majorităţii scriitorilor şi cere imperativ o reglementare a relaţiilor dintre edituri şi scriitori în favoarea celor din urmă, în articolul către „Misăl" subliniază faptul că scriitorii români sînt sprijiniţi de diferite edituri, premiaţi şi popularizaţi. Contradicţia este evidentă. De aici ne vom opri asupra ideii care se simte în tot articolul şi anume conştiinţa permanentă a autorului că se adresează unui public străin. De aceea, articolul este oarecum didactic, prezintă destul de schematic literatura română, nu se axează prea mult pe tematică, pe realizarea artistică; vrea doar să comunice informativ, fără pretenţii de analiză profundă, date, un tablou mai întregit al literaturii ţării sale. Fiind conştient că un public străin cunoaşte prea puţin din literatura română sau chiar deloc, I. Chendi procedează la a-i arăta panorama generală a literaturii, indicîndu-i punctele principale, dîndu-i parametrii între care există şi evoluează această literatură.

Acest articol este printre puţinele, dacă nu unicul, scris de Ilarie Chendi ca o sinteză asupra literaturii române. Scrierile sale vizează în genere un moment literar, un autor, un curent. Cel de aici ne prezintă literatura în ansamblul ei într-o epocă dată; valoarea acestui

[8] Il. Chendi, *Impresii*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1908, p. 133—137; la p. 125—128 are articolul *Libertatea artistului*.

studiu de istorie literară constă şi în aceea că ne prezintă literatura prin ochiul unui contemporan ce se adresează unor oameni din afara cercului, a atmosferei care te prinde deseori cu multe subiectivităţi ce te leagă de oamenii zilelor tale, şi reuşeşte ca atare să privească literatura oarecum din afara conflictelor de principii şi mai ales particulare ce existau între diferite reviste şi cercuri.

I. Chendi reţine din complexitatea epocii literare ce o prezintă fapte şi fenomene care să reuşească să o contureze în mare, dă coordonatele de existenţă, dezvoltare şi ritm şi elimină amănunte, poate foarte importante pentru procesul intern al literaturii, dar care ar fi fost mai greu înţelese de un cititor străin de ţară sau poate ar fi fost neimportante pentru el. I. Chendi a distins şi oferit cititorilor străini un tablou din literatura ţării sale, aşa cum ar fi dorit să primească el pentru început dintr-o literatură vecină — spre exemplu cea din Bulgaria.

Pornind de pe aceste poziţii, Chendi reuşeşte în majoritatea cazurilor să fie obiectiv, subiectivismul său, acolo unde există, fiind de mai mică importanţă dacă reţinem scopul în care a fost scris acest articol; în genere, aici acest subiectivism, cu mici excepţii, se rezumă mai mult la „a uita" pe cineva.

În contextul criticii literare româneşti articolul lui Il. Chendi reprezintă pagini de istorie şi critică literară demne de reţinut; deoarece acest articol nu apare decît în limba bulgară, am considerat necesar a-i reda îmbrăcămintea limbii în care a fost scris iniţial. Considerăm necesară integrarea lui într-o culegere a operelor lui I. Chendi, dacă se are în vedere un astfel de act literar, care ar fi bine venit.

Deoarece am făcut cunoştinţă cu articolul în limba bulgară — deci este interpus între Chendi şi noi traducătorul — ne abţinem a face consideraţii de ordin stilistic. Nu este greu însă a se ghici chiar în noul veşmînt supleţea exprimării lui I. Chendi, fraza sigură, concizinea expresivă a criticului român, atît de cunoscut contemporanilor săi pentru exigenţa sa, care în limbaj lua forme foarte aspre uneori.

Traducătorul a reuşit să-i dea în limba bulgară o formă frumoasă, deşi de multe ori se simte în traducere aproape o calchiere a topicii propoziţiei româneşti. Îmbrăcînd totuşi specificul limbii literare bulgare, sîntem obligaţi la o retraducere în limba română, să-i dăm forme mai puţin apropiate poate de originalul expresiilor folosite de Ilarie Chendi.

Ilarie Chendi, *Noua literatură română (Scrisoare de la Bucureşti)*

Literatura română, în adevărata ei valoare, este foarte puţin cunoscută în alte ţări. Nici măcar francezii, a căror limbă se vorbeşte atît de mult şi de bine în România, nici ei nu sînt prea bine orientaţi în literatura română. În Germania însă, ea este mai bine cunoscută şi aceasta probabil datorită faptului că acolo există mai multe reviste cu caracter mai general. Aşa, de exemplu, cunoscuta revistă „Das litterarische Echo" are coloane permanente pentru „scrieri româneşti", iar în foarte răspîndita „Universalbibliothek Reklam" s-au tipărit în traducere cîteva opere româneşti. Afară de aceasta, diferite reviste critice se pronunţă favorabil la adresa unor scriitori români.

În ceea ce priveşte ţările vecine, este foarte straniu să constatăm că relaţiile intelectuale sînt aşa de reduse, încît din punct de vedere literar noi sîntem, unii pentru alţii, aproape o terra incognita. Nici nu se traduce, nici măcar nu se dau unele informaţii. Şi nu este bine că nu ne cunoaştem, pentru că nimeni altul nu este aşa dator ca vecinul să cunoască nivelul şi gradul de civilizaţie al unei ţări.

Aș vrea, ca atare, să dau cititorilor revistei „Misăl" unele informații mai exacte asupra mișcării literare contemporane din România, sperînd că nici D-voastră nu veți întîrzia să-mi urmați exemplul, dînd informații revistelor bucureștene despre scriitorii D-voastră și despre importanța lor.

Epoca actuală în literatura română începe în jurul anului 1890. Eminescu murise, iar după el, la cîteva luni, l-a urmat Alecsandri. Țara suferea profund după acești poeți, pentru că cu ei literatura a atins apogeul său, prin ei ne-am îmbogățit cu limba literară în care scriu astăzi toți.

Nu este aici locul de a vorbi mai pe larg despre meritele celor doi scriitori. Este de ajuns să spunem că de numele lor este legată întreaga cultură modernă românească. Alecsandri — poetul luminii — minunantul artist care din 1844 a lucrat fără întrerupere, îmbrățișînd cu același entuziasm și măiestrie toate genurile literare, a pus bazele și s-a contopit într-un fel cu sufletul românesc, iar Eminescu, om cu solidă cultură apuseană — un profund gînditor —, a fost expresia supremă a măiestriei artistice.

După moartea lor, între 1890 și 1894 s-a simțit o puternică influență a lui M. Eminescu. Toți tinerii poeți au imitat formele sale lirice și pronunțatul fond pesimist. Acest curent este numit „eminescian" și nu are reprezentanți de seamă. Printre sufletele înrudite cu cel al lui Eminescu au fost doi scriitori pe care i-aș putea numi imitatori ai săi și care s-au impus în anii aceea: Alexandru Vlahuță și Ion Popovici-Bănățeanul. Ultimul a murit tînăr și nu a reușit să evolueze, dar versurile sale de tip „eminescian" au o rară desăvîrșire artistică. Vlahuță — astăzi unul din scriitorii cu cea mai mare autoritate în România — a publicat cîteva tomuri de poezii, nuvele și povestiri și s-a impus ca un adevărat conducător al tinerei generații. În 1894 domnul Vlahuță a editat revista literară „Viața" [9], în jurul căreia a grupat cîteva tinere talente. Cu toată originalitatea lor, cu toată măiestria lor în formă și îndeosebi în limbaj — Vlahuță fiind un mare maestru al limbii române —, deasupra acestei mișcări totuși se simte parcă spiritul fin și netulburat al lui Eminescu.

Și dintr-o dată, în jurul aceluiași an, se aude un nume nou în România: George Coșbuc. Cu o repeziciune uimitoare, acest nume pătrunde peste tot, în orașe și în sate. Pînă atunci el era necunoscut, cu toate că în Transilvania, unde se născuse, terminase liceul și universitatea [10], era foarte popular. În România a venit la scurt timp după moartea lui Alecsandri și după cîțiva ani a publicat *Balade și idile* [11]. Succesul acestui volum a fost uluitor și dintr-o dată Coșbuc s-a ridicat printre primii poeți români. Ziarele și criticii de seamă îl popularizează. Lumea îl citește, îl cîntă, îl declamă cu entuziasm!

Acest succes, Coșbuc îl datorează originalității sale. El aduce în poezie o lume nouă, curată și sănătoasă — lumea satului, motiv pentru care foarte repede i se agață și epitetul de „poetul țărănimii". Sub formă de balade și idile, în versuri mai bogate decît cele cunoscute pînă acum, scrise într-o limbă bogată, cu elemente din limba poporului, Coșbuc descrie scene și stări sufletești din viața satului. El este duios, vesel, senin ca un țăran și niciodată nu este subiectiv, nici nu se plînge. O prăpastie există între el și întreaga școală a lui Eminescu. Foarte repede, una după alta apar celelalte opere ale lui Coșbuc. Un alt volum de poezie este intitulat *Fire de tort* [12]. Pentru traducerea în hexametri a *Eneidei* [13] lui Virgiliu, Academia Română

---

[9] „Viața", revistă săptămînală ilustrată, editată de Al. Vlahuță și V. A. Urechia, București, 1893—1896; în articol, Il. Chendi dă greșit anul 1894.

[10] Intenționat sau neintenționat, Il. Chendi greșește cînd face această afirmație; Coșbuc nu a terminat universitatea.

[11] G. Coșbuc, *Balade și idile*, București, 1893, 256 p.

[12] G. Coșbuc, *Fire de tort*, București, 1896, Librăria Școalelor, C. Sfetea.

[13] Vergilius Maro P., *Aeneis*, trad. după forma originală de G. Coșbuc, București, C. Sfetea 1896, 253 p. (ed. a II-a, 1898; ed. a III-a 1910).

îi dă cel mai mare premiu al său, de 12 000 lei. În ultimii ani a scos *Ziarul unui Pierde-Vară* și *Cîntece despre vremuri eroice* [14].

Poezia prin care Coșbuc s-a apropiat cel mai mult de mase este fără discuție *Noi vrem pămînt*, poezie care, după cum este știut, a jucat un rol de seamă și acum, după 15 ani, cînd țăranii răsculați împotriva boierilor și arendașilor și-au făcut din strofele acestei poezii o lozincă comună, un fel de marseillesă.

Prin Coșbuc, literatura română modernă a luat o nouă orientare. Ea își accentuează simțitor un caracter din ce în ce mai național. Tinerii încearcă să-l imite. Unii văd că trebuie să se întoarcă către popor, să-și însușească limba lui, poezia lui. Începe să se vorbească mai mult de poezia populară, care este una din cele mai bogate. Ba chiar și în proba unor tineri încep să apară elemente populare.

Iată-ne dar într-un curent nou, popular, numit semănătorism, în fruntea căruia se află Coșbuc, și din care foarte repede se ridică scriitori de seamă.

Am spus mai sus că Vlahuță grupase în jurul revistei „Viața" pe adepții săi, printre care cel mai de seamă este dl. Ion Gorun (Al. Hodoș). Ea a apărut însă numai doi ani, după care, din motive personale, a încetat să mai apară. De atunci nu a mai apărut o revistă care să fie atît de citită. Mulți tineri fac eforturi deosebite. Apar „Pagini literare" [15], „Floare albastră" [16] și „Curierul literar" [17], fără însă ca vreuna din ele să-și taie drum către cercurile largi. În 1901 se petrece o unire a forțelor celor trei reviste și tinerii reușesc să așeze în frunte pe Vlahuță și Coșbuc, care primesc să fie directorii noii reviste săptămînale „Semănătorul", căreia ministrul instrucțiunii de atunci, dl. Spiru Haret, îi acordă un deosebit ajutor financiar.

În noua revistă se întărește orientarea lui Coșbuc și principiile culturii naționale, de partea căreia este cîștigat pînă la urmă și Vlahuță. Cu o importantă operă a sa, *România pitorească* [18], și prin traducerile poeziei sociale [19] a scriitoarei italiene Ada Negri, dl. Vlahuță se apropie efectiv de contemporanul său, iar tineretul are în ei un bun exemplu. După un an, directorii revistei se retrag, dar revista continuă să apară, și la ea aderă rînd pe rînd noi scriitori. Dintre poeți își face nume bun St. O. Iosif — român din Transilvania, stabilit la București, care într-un volum, *Patriarhale*, sub formă de balade, cîntă trecutul. Opera a fost primită bine și face foarte mult zgomot, o dată cu un alt volum din *Cartea cîntecelor* [20] de Heine, traduse atît de reușit de poetul Iosif.

O dată cu el se ridică în scurtă vreme doi tineri prozatori, ambii cu o curată limbă populară și subiecte din viața satului: dnii. C. Sandu-Aldea și Mihail Sadoveanu, primul cu mai puține creații — dar foarte cuprinzătoare, al doilea, cel mai rodnic dintre toți prozatorii noștri. Tineri încă, acești doi scriitori au la activul lor un număr mare de cărți, volume cu schițe, povestiri și romane foarte căutate și citite în toate provinciile populate de români. Este foarte actual romanul *Două neamuri* al lui Sandu-Aldea, în care se descrie conflictul dintre țărănime și arendașii străini, poziție atît de importantă în viața socială românească.

---

[14] Corect *Cîntece de vitejie*; titlul din articol aparține traducătorului în limba bulgară. Volumul a apărut în 1904 în ed. Carol Göbl, București.

[15] „Pagini literare" București, 1899—1900.

[16] „Floare albastră", revistă literară săptămînală, București, 11 oct. 1898—23 mai 1899. Tip. Heliade; de la 8 noiembrie 1898 — director și proprietar I. N. Constantinescu-Stans.

[17] „Curierul literar", săptămînal și artistic, București, 7 oct — 4 noiembrie 1901. Sub îngrijirea lui I. N. Constantinescu-Stans. Tip. Eminescu; se contopește cu „Semănătorul" la 2 decembrie 1901.

[18] Al. Vlahuță, *România pitorească*, octombrie, 1901, Socec, 282 p.

[19] Numai între 1897—1902, Al. Vlahuță traduce 15 poezii din Ada Negri, publicate și republicate de „Gazeta săteanului", „Semănătorul" și alte reviste din țară; informații în plus în *Scrieri alese*, vol. I, București, E. P. L., p. 320—321.

[20] *Romanțe și cîntece*, București, 1901, 108 p.

În acest timp, un grup de studenți români din Transilvania editează la Budapesta, unde își continuau studiile, o revistă bilunară, „Luceafărul" [21]. La început au fost încercări timide; dar printre ele se ridică încet, încet, un nume care astăzi este cunoscut tuturor: Octavian Goga [22].

De aceeași orientare cu George Coșbuc, dar mai oratoric și mai puțin optimist, Goga cîntă sau plînge soarta poporului român din Ungaria, atît de mult asuprit, îi slăvește binefăcătorii și-l îndeamnă la luptă. Forța poeziei lui Goga a determinat impunerea lui rapidă; a făcut să se vîndă în mii de exemplare volumul său de poezii, și Academia din București să-l premieze.

Revista sa „Luceafărul" este considerată astăzi ca una din cele mai bune din cîte avem, iar Goga ocupă în Sibiu funcția de secretar literar al unei societăți românești de cultură.

Această mișcare literară, pornită de tineret, a mobilizat la lucru toate forțele. Mulți scriitori, care nu aparțineau nici unui curent sau a căror creație aparținea unei epoci mai timpurii, se apucă de treabă. Astfel, cunoscutul nuvelist și fost prieten al lui Eminescu, Ion Slavici, scoate acum două romane istorice [23]. Dl. Duiliu Zamfirescu, actualul secretar principal în Ministerul Instrucțiunii, publică romanul *În război* [24], una din multele opere inspirate de războiul rusoturc din 1877/1878. Și dl. I. Brătescu-Voinești, poate că unul din cei mai mari maeștri în rîndul noilor prozatori, și-a adunat nuvelele și schițele sale într-un volum [25], atrăgînd asupra sa atenția criticilor. Numai I. Luca Caragiale, marele prozator și autor al comediilor de moravuri — atît de zgomotos aplaudate pe scena „Teatrului Național" — rămîne la fel de tăcut și pare să se fi retras de pe cîmpul literar pentru că s-a mutat cu familia sa la Berlin. De asemenea, se pare că s-a retras din viața literară și prozatorul care, cu frumoasele sale povestiri dintre 1866 și 1889 a făcut o vîlvă extraordinară, Barbu Ștefănescu-Delavrancea, cel mai renumit orator român și cunoscut politician. Poate că de aceea din toate părțile se ridică tineret.

Afară de cei amintiți mai sus, ecouri de simpatie se aud la adresa unor prozatori buni ca I. Bassarabescu, Vasile Pop, Alexandru Cazaban, I. Ciocîrlan, Emilgar, I. Agîrbiceanu și I. Bîrsan.

După cum vedeți, o întreagă pleiadă de tineri, toți autori a cîteva volume tipărite și vîndute în mii de exemplare. Toți aceștia își aleg subiectele cu preponderență din viața satului; și totuși la unii din ei se simt reacții slabe împotriva curentului semănătorist și aceasta pentru a se evita monotonia temelor.

Dintre cei mai tineri poeți se impun doi: Panait Cerna și I. Minulescu. Adevăratul nume al primului este Panait Stanciof — bulgar la origine, iar P. Cerna este pseudonimul său. Anul trecut a terminat științele filozofice la Universitatea din București și astăzi este profesor la un gimnaziu de aici. De cîteva luni încoace, critica se ocupă de el, iar poeziile sale, încă neculese într-un volum, sînt pe ordinea zilei. Ele plac pentru lirismul lor delicat și gîndurile alese ale tînărului poet. Celălalt, I. Minulescu, în ultimii doi ani a stîrnit senzație cu frumoase poezii simboliste, care, deși au o oarecare notă forțată, exprimă totuși talentul real al celui ce le scrie.

---

[21] „Luceafărul", revistă literară, Budapesta, 18 iunie/11 iulie 1902 — septembrie 1906; Sibiu, 15 oct. 1906; redactor șef Alexandru Ciura, redactor responsabil Aurel Bănuțiu. Comitet de redacție: Octavian Goga, Ioan Montani, Ioan Lupaș, Dionisie Stoica, Ioan Lepădat, Vasile E. Moldovan, Sebastian Stanca, George Zăria, Octavian Tăslăuanu; 12 decembrie 1902 — decemdrie 1904, redactor responsabil Octavian Goga; de la 11 ianuarie 1905 apare sub direcția lui Octavian Goga, Alexandru Ciura și O. C. Tăslăuanu.

[22] În ziarul bulgar „Аз знам всичко" în 1913 (an. I, nr. 9, p. 4) numele lui Goga apare cu un comentariu favorabil referitor la polemica dintre Goga și critica literară maghiară privind literatura națională.

[23] I. Slavici, *Din bătrîni*, Edit. Minerva, 1902, 328 p. *Manea*, 1906.

[24] D. Zamfirescu, *În război*, București, 1902, edițiune populară, 282 p.; în 1907 apare a doua ediție, în „Biblioteca pentru toți", nr. 326 și 327.

[25] I. Al. Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății*, nuvele și schițe, Iași, Edit., „Vieții românești", 1907, 284 p.

Numărul tinerilor scriitori români este mult mai mare decît cel pomenit; nu voi mai vorbi și despre imitatorii și întreaga masă de elemente „disperate", lipsite de originalitate și cunoscuți sub numele de „decadenți". Creșterea numărului lor, normal că dă naștere la discuții între ei, la lupte și rivalități.

Ar fi de-ajuns a enumera numele revistelor literare pentru a avea o oglindă fidelă a lipsei de unitate între scriitorii români — dar oare în ce țară există o astfel de unitate între artiști? — și în cîte grupări nu sînt ei formați! O parte sînt grupați în jurul celei mai vechi reviste românești, care anul acesta împlinește 40 de ani de existență și a avut epocă de glorie, și anume în jurul „Convorbirilor literare". Aici colaborează mai mult cei vîrstnici și cei care din simpatie față de Titu Maiorescu [26], nestorul criticii românești, nu vor să părăsească steagul cîndva glorios. Dar astăzi „Convorbiri literare" nu mai are vreo însemnătate literară, ci este mai mult un organ al profesorilor universitari de istorie, geografie și științele naturale.

„Semănătorul" a trecut prin cîteva faze de cînd Vlahuță și Coșbuc nu-i mai sînt directori și mult timp a fost organul personal al istoricului Iorga, care, după ce s-a retras, a lăsat revista poetului St. O. Iosif. La „Luceafărul", mutat de la Budapesta la Sibiu, lucrează Goga, Z. Bîrsan, poeta Maria Cunțan și prozatorul I. Agîrbiceanu. La Iași, capitala moldoveană, a apărut anul trecut o nouă revistă lunară de stil înalt, numită „Viața românească", în jurul căreia se grupează scriitori cu slabe orientări socialiste — dl. Bujor, Stere, doi profesori universitari, poetul O. Carp și ocazional cîțiva alți scriitori. În ea publică acum dl. I. A. Brătescu-Voinești, de care am pomenit mai sus. Coșbuc, împreună cu prietenul său I. Gorun, traducătorul lui *Faust*, și cu Ilarie Chendi au pus anul trecut bazele revistei săptămînale „Viața artistică" azi „Viața literară și artistică" [27], care a cucerit mulți cititori — încă de la început ea se vinde în mai mult de 10 000 exemplare —, fapt ce dovedește că numărul cititorilor în România este destul de însemnat. În această revistă publică mulți dintre tinerii scriitori, și în deosebi I. Minulescu, prozatorii A. Bassarabescu, Al. Cazaban, V. Crăsescu, Ion și Z. Bîrsan, criticul de artă Virgil Cioflec, în același timp un minunat prozator.

Cea mai nouă revistă, care este bilunară, se numește „Convorbiri", directorul ei este profesorul M. Dragomirescu, iar ca principali colaboratori are pe prozatorul Emilgar, poetul D. Nanu și Cincinat Pavelescu.

Să nu credeți că prin cele enumerate pînă aici am amintit toate revistele. Mai sînt altele și în Capitală și în provincie, dar cu o mai mică greutate. Toate însă poartă între ele o luptă acerbă.

Polemicile de principii și mai ales cele particulare se înlănțuiesc într-o verigă în care forțele, în loc să se distrugă, se întăresc mai mult și dau o recoltă literară din ce în ce mai maturizată.

Prin existența atîtor competiții, natural este să lipsească unitatea în literatura nouă românească. Curentul semănătorist slăbește și de cîteva luni încoace se cere mai multă artă și concepții mai profunde. În același timp începe o mai mare apropiere de literaturile străine. Niciodată nu s-a tradus în România mai mult decît astăzi. În iarna aceasta a apărut în românește *Faust* [28], prima traducere după această operă a lui Goethe a apărut în 1865 [29], acum a apărut *Salomeea*

---

[26] Numele lui Titu Maiorescu și al „Convorbirilor literare" apar în presa bulgară încă din 1893, cînd D. D. Agura recenzează în „Български Преглед" (1893—1894), vol. I, p. 223—225, revista „Convorbiri literare"; recenzii se fac și în anii următori, la diferite intervale, toate foarte elogioase la adresa lui Titu Maiorescu.

[27] „Viața literară și artistică", I, 1907—III, 6 aprilie 1908 („Viața literară", I, 1906, 52 numere); apare sub conducerea unui comitet.

[28] Traducerea lui Ion Gorun, București, 1906, 211 p.

[29] Prima traducere în românește a operei lui Goethe, *Faust*, a fost făcută în 1862 de V. Pogor și N. Skelitty la Iași (2 f. + 237 p.)

lui Oscar Wilde [30], Coşbuc tipăreşte *Infernul* lui Dante; s-a tradus mult din Carducci, revistele sînt pline cu poezii din literatura franceză modernă.

Toată această muncă în domeniul traducerilor nu poate rămîne fără urmări, rele sau bune, asupra caracterului naţional al literaturii.

Această activitate intensă a literaţilor români a găsit cîteva puncte de împotrivire. Este adevărat că o serie de capitalişti şi bogătaşi români nu o susţin, pentru că, deşi în ţară există un puternic avînt al conştiinţei naţionale, ei se mulţumesc să citească cărţi străine şi uşoare; în schimb, Academia Română dă în fiecare an multe ajutoare scriitorilor, sub forma unor premii, cum este de exemplu marele premiu de 12 000 lei, dat o dată la patru ani şi altele de cinci şi patru mii. Sînt premiaţi cei mai buni scriitori români şi de diferite case editoriale. O nouă tipografie, „Minerva", a devenit cunoscută mai ales prin tinerii scriitori, iar populara „Bibliotecă pentru toţi" răspîndeşte zeci de mii de autori mai vechi sau mai noi.

Din orice punct de vedere ai privi epoca contemporană a literaturii române, ea rămîne una din cele mai frumoase şi mai complexe.

[30] Oscar Wilde, *Salomeea*, dramă într-un act, traducere de Z. Bîrsan, Bucureşti, Alcalay, f. a. „Biblioteca pentru toţi" nr. 261, 80 p.; luînd în consideraţie că nr. 326—327 al B. P. T. a apărut în 1907 (vezi D. Zamfirescu, nota 29), putem aprecia cu aproximaţie că *Salomeea* a apărut în anul 1906, spre începutul lui 1907, iniţial a fost publicată în „Viaţa literară", 1906.

PAN, PANAGAKI, PANAIT

(Documente inedite de la Panait Istrati)

ION STOICA şi SILVIU BOATCĂ

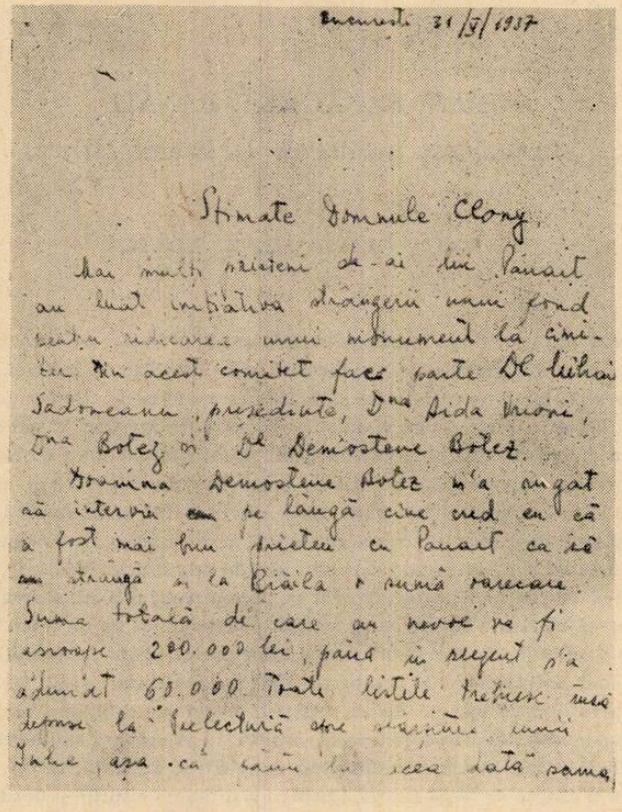
Om al neaşteptatului şi spectaculosului, fulgerat de mînii şi de mari răvăşiri sufleteşti, de avînturi şi de renunţări, scriitor contradictoriu, dar întotdeauna interesant, Panait Istrati oferă istoriei literare o zonă de curiozitate şi de interes permanent. Deşi a fost intens comentat, de pe poziţii diferite, impresia că viaţa şi opera sa păstrează încă văluri neridicate rămîne puternică. Multe din momentele sinuoasei biografii istratiene sînt abia descifrate documentar, uneori între mărturia documentelor şi trăirile autorului rămîn umbre şi nepotriviri. Înţelegerea lui Panait Istrati, a omului mai mult decît a scriitorului, se luminează şi se întunecă pe rînd. În notele şi studiile care i s-au consacrat se întîlnesc aprecieri ireconciliabile şi derutante, imaginea lui apare cînd aureolată, cînd coborîtă pînă la desfiinţare. Aşa încît, chiar după investigaţia profundă şi atît de bogată documentar pe care a realizat-o Al. Oprea în monografia sa din 1964, orice nouă mărturie despre om şi scriitor se aşază încă pe un teren însetat. Pe o asemenea motivare sprijinim comunicarea textului celor cîteva bilete şi ilustrate, recent descoperite, scrise de Panait Istrati între 20 octombrie 1929 şi 25 februarie 1932. În viaţa scriitorului, cei doi ani şi cîteva luni au fost destul de bogaţi în evenimente, majoritatea dramatice, care trebuie să se fi repercutat adînc în sufletul său sensibil. În primăvara anului 1930 are loc depărtarea de Romain Rolland, în vara aceluiaşi an despărţirea de Bilili, acum se restabileşte în ţară, amenajîndu-şi căsuţa de lîngă Brăila, „pentru a-şi toarce visurile şi deziluziile", cum scria un oarecare în ziarul „Ancheta" din 6 octombrie 1930, are diferende de proprietate cu „veri şi verişoare", iar la începutul lui 1932 riscă turneul, obositor şi reconfortant în acelaşi timp, prin mai multe ţări europene, cu o conferinţă despre *Artele şi umanitatea de azi*.

Este, evident, o perioadă agitată. Dar cele cîteva inedite pe care le prezentăm abia dacă amintesc frămîntările lui Istrati, confirmînd natura sa complexă şi greu de descifrat. Ele reflectă un Istrati spontan, jovial, veşnic călător, sînt alerte, cu zvîcniri strecurate chiar şi în rîndurile scrisorilor banale, gospodăreşti-contabile, sînt pline de căldură şi prietenie (terminîndu-se cu „al tău cu frăţie", semnate cu răsfăţ: Pan, Panagaki). Majoritatea sînt adresate avocatului Vasile Clony din Brăila, cu care a rămas prieten mereu. Legătura permanentă cu avocatul brăilean este confirmată şi de soţia sa, Margareta Istrati, care i se adresa astfel la 31 mai 1937:

„Stimate Domnule Clony, Mai mulţi prieteni de-ai lui Panait au luat iniţiativa strîngerii unui fond pentru ridicarea unui monument la cimitir. Din acest comitet fac parte Dl. Mihail Sadoveanu, preşedinte, D-na Aida Vrioni, D-na Botez şi D-l Demostene Botez.

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 637–643, BUCUREŞTI, 1970

Doamna Demostene Botez m-a rugat să interviu pe 19 lîngă cine cred eu că a fost mai bun prieten cu Panait ca să strîngă şi la Brăila o sumă oarecare. Suma totală de care au nevoie va fi aproape 200 000 lei, pînă în prezent s-a adunat 60 000. Toate listele trebuesc însă depuse la Prefectură spre sfîrşitul lunii Iulie, aşa că pînă la acea dată, suma necesară trebuie strînsă. Eu mi-am permis să-ţi scriu Dumitale şi să-ţi trimet lista de subscripţie, bazîndu-mă pe cuvin-



Bucureşti 31/5/1937

Stimate Domnule Clony,

Mai mulţi prieteni de-ai lui Panait au luat iniţiativa strîngerii unui fond pentru ridicarea unui monument la cimitirul Bellu. În acest comitet face parte Dl Iuliu Sadoveanu, preşedinte, Dna Lida Vianu, Dna Botez şi Dl Demostene Botez.

Doamna Demostene Botez m'a rugat să interviu pe cineva să strîngă şi la Brăila o sumă oarecare. Suma totală de care au nevoie va fi aproape 200.000 lei, pînă în prezent s'a adunat 60.000. Toate listele trebuesc însă depuse la Prefectură spre sfîrşitul lunii Iulie, aşa că pînă la acea dată suma,

tele frumoase pe care mi le-ai spus cînd te-am întîlnit la Bucureşti şi mai ales pe prietenia pe care ţi-o păstra Panait, una din puţinele prietenii din Brăila care n-a dat faliment.

Ştiu că este o bătaie de cap, dar cred că vei face-o cu plăcere, căci e pentru Panait al nostru. Îmi pare rău că nu mi-ai dat un semn după cum ne înţelesesem, aş fi avut multe lucruri să-ţi spun, fiindcă eşti un om cu suflet bun şi înţelegător şi m-a mişcat mult felul cum mi-ai vorbit despre Panait. Eu plec la Paris pe Luni sau Marţi şi mă întorc după o lună, aşa că dacă ai ocazia după acea dată să treci prin Bucureşti anunţă-mă şi pe mine. În ceea ce priveşte lista alăturată dacă ai să poţi face ceva trimite-o împreună cu suma strînsă pe adresa următoare: D-lui Demostene Botez str. Frumoasă nr. 33. Dar nu mai tîrziu ca sfîrşitul lui Iulie. În oraşele de provincie nu s-a trimis decît la Iaşi şi a doua dumitale la Brăila. Dacă mai ai nevoie de vreo lămurire o poţi cere tot D-lui Botez la adresa de mai sus, eu plecînd din Bucureşti.

Termin, rugîndu-te să faci tot ce vei putea pe la instituţiile de-acolo, căci e o ruşine ca un scriitor ca Panait Istrati să aibă un mormînt în halul în care e acum. Pe nădejdea oficialităţii n-ar fi avut nici cruce la căpătîi. Noroc că se mai găsesc oameni de inimă, puţini, dar tot există. Îţi mulţumesc, Margareta Istrati".

Scrisoarea rămîne interesantă și azi, consemnînd în continuare divorțul oficialităților față de scriitor și, pe de altă parte, zbuciumul celor apropiați, al unor scriitori de primă mînă, pentru a cinsti cum se cuvine memoria autorului *Chirei Chiralina*.

Avocatul brăilean a fost în permanentă legătură cu Panait Istrati, mai ales în această perioadă din jurul lui 1930, cînd scriitorul era cînd stăpînit de gîndul întoarcerii și izolării în casa de lîngă Brăila, cînd mistuit de amintirea vechilor peregrinări.

Rîndurile lui Istrati înregistrează însă numai faptele exterioare, preocuparea cotidiană, impresia imediată, sînt scurte, informative. Una din cărțile poștale este adresată unui alt prieten, Spiro Voglianatos, și Istrați folosește tot adresa avocatului Clony.

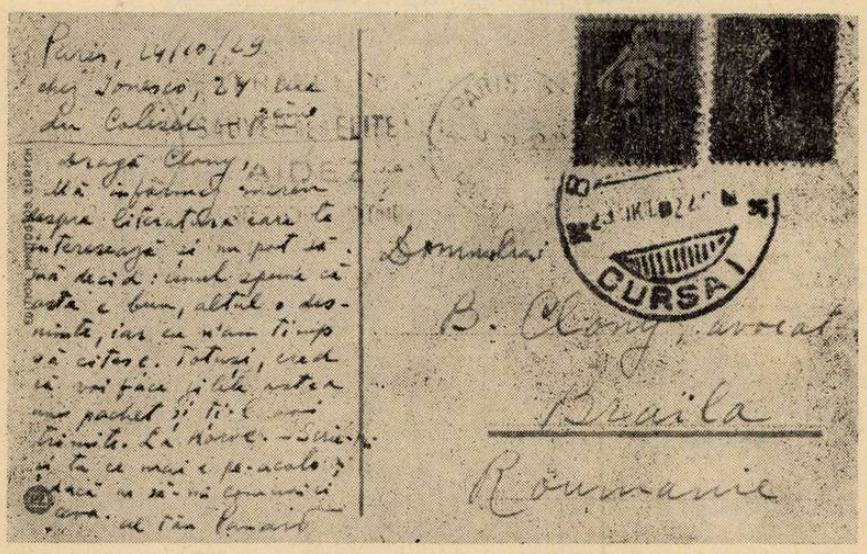
Iată-le, în ordine cronologică:

„Datorez domnului B. Clony suma de cincisprezece mii de lei pe care mă angajez să i-i restitui la cerere și fără cerere mai ales.

Panait Istrati

Brăila, 1 oct. 1929"

Carte de vizită
Panait Istrati



„Paris
chez Ionesco, 24 rue du
Colisée—8 éme

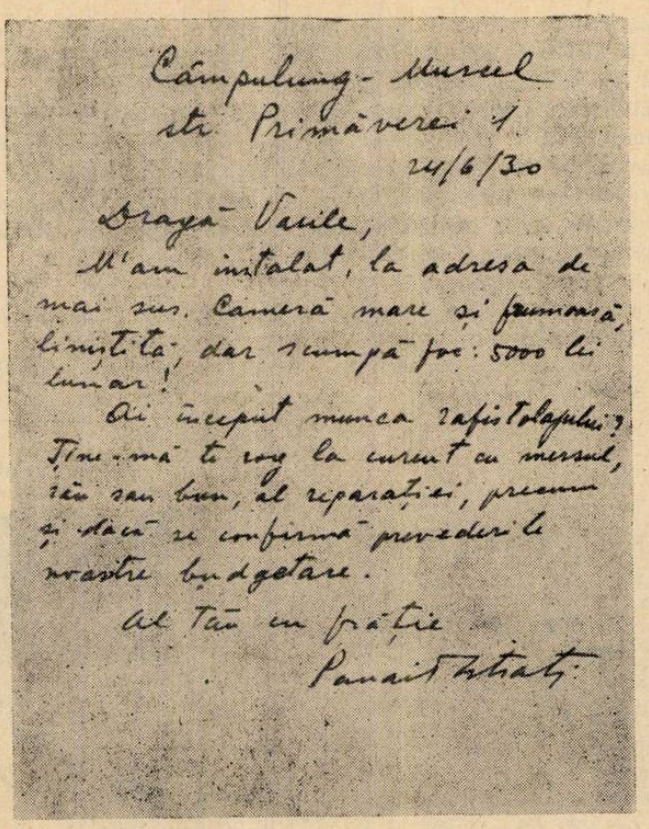
Dragă Clony,

Mă informez mereu despre literatura cari te interesează și nu pot să mă decid: unul spune că asta e bun, altul o desminte, iar eu n-am timp să citesc. Totuși, cred că voi face zilele astea un pachet și ți-l voi trimite. La noroc. Scrie-mi și tu ce mai e pe-acolo și dacă ai să-mi comunici ceva.

Al tău Panait"

Carte postală ilustrată—Basel
Brăila 29 oct.

Domnului
B. Clony, avocat
Brăila
Roumanie



„Câmpulung-Muscel
Str. Primăverei, 1
24/6/30

Dragă Vasile,

M-am instalat, la adresa de mai sus. Cameră mare şi frumoasă, liniştită, dar scumpă foc : 5000 lei lunar !

Ai început munca rafistolajului? Ţine-mă te rog la curent cu mersul, rău sau bun, al reparaţiei, precum şi dacă se confirmă prevederile noastre bugetare.

Al Tău cu frăţie

Panait Istrati"

Carte postală Cîmpulung 25 iunie 1930 Brăile 25 iunie 1930	Dl B. P. Clony Avocat Str. Belvedere Brăila

TELEGRAMĂ

CLONY STR BELVEDERE BLA

? C LUNG 831 14 25 174 5

= CAZ GRAV OPRESTE LUCRAREA SUNT NEVOIT SĂ PLEC STRAINATATE

= PANAIT

Datată Brăila
5 iulie 1930?

„*Le Muids s/Nyon*
(Vand) 26—7—30

Stăm la țărani (un rotar), casă, trei mese delicioase, serviciu, luminat : 8 fr. pe zi. Apăi să nu-l dai în măsa de Cîmpulung, cu 5000 lei numai chiria ? Voiajul ? 6000 lei dus și întors.

Ia vezi : nu vrei să dai o fugă pînă aci ? Stăm la M. Seuglet, Chanon, la o jumătate de ceas deasupra Nyonului. Vino, mă, ce dracu te oropsești așa ! Plecăm pe la 1 sept. la Praga

al tău Panait am. Viés

B. ? ?"

Roumanie
D-lui B. P. Clony
Brăila
Str. Belvedere

Carte postală ilustrată — 287 Nyon et le lac

Data postei Le Muids (Vand) — Elveția (timbru)
26 iulie 1930 — Brăila 30 iulie 1930.

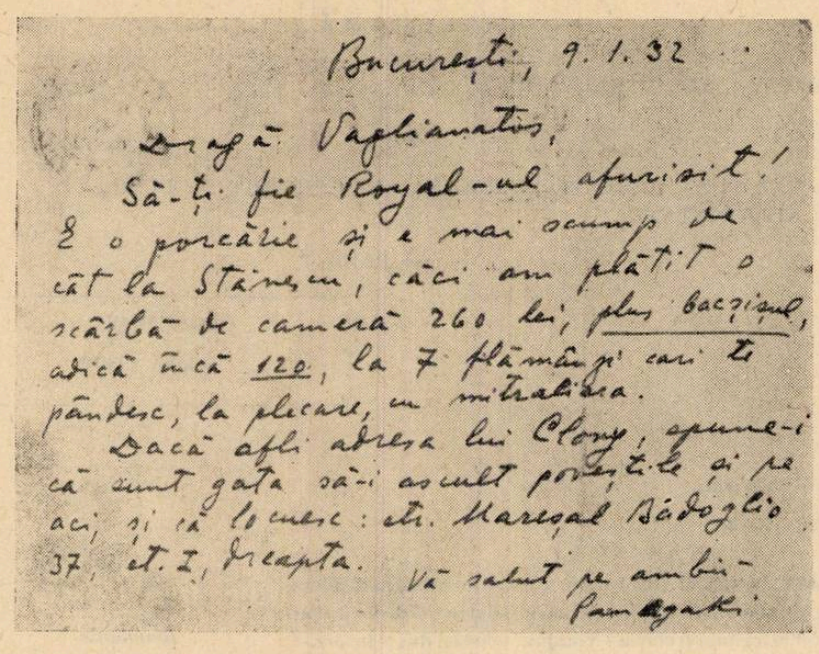
„Paris, 7.7.31

Salutări din Turnul Eiffel

Panait"

D-lui
B. P. Clony
Avocat
Brăila
Roumanie

Carte postală ilustrată
3375 Paris Le Somme et de la Tour Eiffel
Data postei Paris 20[30] 8.VII.1931
Brăila 12 iulie 1931



București, 9. I. 32

Dragă Vaglianatos,

Să-ți fie Royal-ul afurisit! E o porcărie și e mai scump decît la Stănescu, căci am plătit o scîrbă de cameră 260 lei, plus bacșișul, adică încă 120, la 7 flămînzi care te pîndesc la plecare cu mitraliera.

Dacă afli adresa lui Clony, spune-i că sunt gata să-i ascult poveștile și pe aci, și că locuiesc: str. Mareșal Badoglio 37, et. 1, dreapta.

Vă salut pe ambii

Panagaki

„București, 9.1.32

Dragă Vaglianatos,

Să-ți fie Royal-ul afurisit! E o porcărie și e mai scump decît la Stănescu, căci am plătit o scîrbă de cameră 260 lei, *plus bacșișul*, adică încă *120*, la 7 flămînzi care te pîndesc la plecare cu mitraliera.

Dacă afli adresa lui Clony, spune-i că sunt gata să-i ascult poveștile și pe aci, și că locuiesc: str. Mareșal Badoglio 37, et. 1, dreapta.

Vă salut pe ambii
Panagaki"

Carte postală
D-lui Spiro Vaglianatos
la D-l B. P. Clony, directorul
marelui organ „Curierul"
Strada Galați
Brăila
Data postei Brăila 11 ian. 1932

„Colonia, 18.II.

Salutări din ultima etapă în Germania. Mâine trec în Olanda. La revedere, poate, pe curînd.

Panait"

D-lui
B. P. Clony
avocat
Str. Belvedere
Brăila
(Roumänien)

Carte postală ilustrată
Data poștii Köln 18.II.1932
Brăila 21.II.1932

„Amsterdam, 25.II.32

Salutări din orașul lui Zola
al Olandei.

Panait''

D-lui B. P. Clony
Str. Belvedere
Brăila
Roumanie

Carte postală ilustrată

Marker Woningen

Amsterdam data postei 25.II.1932
Brăila 29.II.1932

„Să nu dai cartea la nimeni, că se pierde și e cu dedicație.

Citește :
Tulie Radu Teacă
(hors concours !)

Dar toată cartea e bună
Pan !''

Bilet pe hîrtie de
bloc-notes fără dată

Cum am înfiinţat revista

LUCEAFĂRUL

la Budapesta

Dr. SEBASTIAN STANCA

Antecedentele

Fără îndoială că apariţia revistei „Luceafărul" la Budapesta în 1902 şi mişcarea din jurul ei în decursul celor 12 ani de existenţă a fost un eveniment în literatura românească din Transilvania. Reuşita aceasta a făcut adevărată epocă în beletristica românească, contribuind mai mult decît toate discursurile oamenilor politici ardeleni laolaltă la cimentarea conştiinţei noastre naţionale şi la reintegrarea românilor din toate unghiurile între graniţele lor firești.

Anul 1902 este anul trezirii unui suflu nou naţional-cultural nu numai la tineretul universitar român, ci şi în viaţa publică românească. Chiar şi în America, unde românii întemeiară primele societăţi culturale. În aceeaşi zi se întemeiază astfel în Homestad (Pennsylvania) societatea „Vulturul", iar în Cleveland (Ohio) societatea „Carpatina". În anul următor, 1903, dr. Aurel Vlad intră în parlamentul din Budapesta, ca deputat român ales în circumscripţia Ilia, inaugurînd curentul activist care duce în 1905 în parlamentul maghiar 14 deputaţi români „activişti".

Ecoul mişcării studenţilor români din Budapesta în opinia publică şi importanţa revistei lor a fost remarcată în repetate rînduri de cronicarii literari ai vremii şi de mai tîrziu, nu numai în Transilvania, ci şi peste munţi. S-au făcut pe seama ei felurite aprecieri, unele juste şi reale, altele exagerate, scoţîndu-se în general în evidenţă, pe bună dreptate, meritele celor ce au creat-o şi au săvîrşit o muncă excepţională, punînd mare osteneală pentru trăinicia şi pentru prestigiul ei, cum a fost la început Aurel P. Bănuţ şi Octavian Goga, iar mai apoi Octavian Tăslăuanu.

Asupra înfiinţării revistei, unii scriitori au făcut însă însemnări care nu corespund întru totul realităţii.

Necunoscînd frămîntările juvenile, dar pline de entuziasm, ale unui grup de tineri dornici să dea viaţă acestei reviste, zămislirea ei a fost atribuită adeseori unor persoane în afara acestui grup, fapt care nedreptăţeşte pe aceşti tineri care şi-au dat adeziunea întregului elan pe acest altar, dintre care unii au avut şi o contribuţie preţioasă, care nu se cuvine să fie nesocotită.

Cum subsemnatul am făcut parte din comitetul de zece chiar de la început, cunoscînd deci toate momentele din jurul înfiripării acestei reviste, m-am socotit dator să lămuresc aceste împrejurări şi să le consemnez în toată realitatea lor. Evident, faptul acesta nu are o importanţă deosebită pentru elementele de valoare literară ale revistei, în întregul ei ansamblu. Ea s-a impus

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 645–652, BUCUREŞTI, 1970

prin scriitorii care au colaborat, prin hărnicia redacţiei din întregul decurs al vieţii ei şi prin concepţiile literare superioare, care au dat viaţă cunoscutului curent din jurul revistei.

Pentru cronicarul istoric au însă importanţă şi împrejurările secundare, care au făcut posibilă zămislirea revistei şi punerea ei pe temelii sigure. Departe de mine gîndul de a face cuiva vreun crîmpei de incriminare sau vreo obiecţie de preocupări unilaterale. Socot însă că noi, care am dat viaţă revistei, sîntem datori să fixăm pentru cronica vremii faptele în lumina lor reală şi adevărată.

★

În preajma anului 1902 se crease în sînul tineretului român din Transilvania un pronunţat curent de preocupări literare, alimentat şi de revistele de peste munţi, în special de „Semănătorul" profesorului N. Iorga, care pe diferite căi treceau graniţa de la Predeal, fiind aşteptate şi citite cu înfrigurare de acest tineret, concentrat mai ales în jurul celor două universităţi de la Cluj şi de la Budapesta.

Preocupările acestea erau mai pronunţate la Budapesta, unde se găseau pe atunci Octavian Goga, Ion Lupaş, Ion Lapedatu, Ion Agîrbiceanu şi alţi tineri, al căror nume începuse să se remarce în gazetele româneşti din Transilvania.

La Cluj, curentul era mai potolit, fără să se fi evidenţiat mai pronunţat vreun student în astfel de preocupări, în afară de Ion Scurtu, care îşi făcuse de pe atunci un nume bun în publicistica românească. Societatea românească din Cluj era împărţită în două tabere, care se măcinau în lupte sterile pentru prioritate în conducerea destinelor româneşti locale. Tinerii universitari români erau şi ei angajaţi în aceste tabere şi opinia publică sărbătorea mai ales pe „luptătorii naţionali" cum erau Gheorghe Novacovici, Lucian Bolcaş şi alţii, care puseseră o cunună pe mormîntul lui Avram Iancu la Ţebea şi care, pentru motive politice, fuseseră eliminaţi de la Oradea şi veniseră la Cluj. Ion Scurtu a plecat apoi şi el din Cluj la Lipsca.

În Cluj era însă înscris la Facultatea de drept studentul Aurel P. Bănuţ, un suflet ales şi entuziasmat de ideal naţional. Moştenise, ca student în anul al doilea, de la răposatul său bunic dinspre mamă cîteva mii de coroane aur, depuse la banca „Economul" din Cluj. Împins de dorinţa de a face ceva deosebit pentru neamul său cu aceşti bani şi influenţat de accentele literare de peste munţi, l-a ispitit ideea înfiinţării unei reviste literare la Cluj. Se gîndea că dacă cei din ţară pot scoate mai multe reviste, de ce n-ar putea face măcar una pleiada respectabilă a tineretului din Transilvania.

Dar mediul din Cluj nu era prielnic, aceasta şi pentru faptul că autorităţile locale erau refractare faţă de orice mişcare de emancipare românească. Tatonările lui Aurel P. Bănuţ printre tinerii din Cluj, în vederea înfiinţării revistei, au fost întîmpinate cu neîncredere şi uneori chiar cu indiferenţă.

La Budapesta, oraş cu patină internaţională, atît mişcările politice româneşti, al căror cartier general era cafeneaua „Jaegerhorn", cît şi manifestările culturale erau mai îngăduite şi mai puţin supravegheate decît în Cluj. Aci la Budapesta, cu tineri care începuseră să se remarce în opinia publică prin scrisul lor, atmosfera era mai dezgheţată.

Şi atunci, în ianuarie 1902, în pragul semestrului al doilea al anului şcolar, Aurel P. Bănuţ a venit la Facultatea de drept din Budapesta. Gîndul scoaterii revistei, care îl muncea zi şi noapte de mai bine de un an, l-a comunicat mai întîi prietenului nostru Ion Montani, fost mai tîrziu redactor la „Tribuna" şi apoi director la „Românul" din Arad, plănuind împreună realizarea revistei.

Nădejdile i-au sporit şi prin faptul că la 1 martie 1902 tipograful Dimitrie Birăuţiu, dotat de natură cu o minte ageră, cu isteţime deosebită şi cu spirit de iniţiativă îndrăzneţ, şi-a inaugurat în Budapesta, în strada Vörösmarty, nr. 60 a, o tipografie românească proprie, asortată cu tot utilajul modern, editînd mai departe gazeta sa „Poporul român", începută într-o tipografie

străină la 3 octombrie 1901. Gazeta aceasta se ridicase în decursul unui singur an la un tiraj de 12 000 de exemplare, plasate mai întîi în Banat. Rolul acestei gazete în sprijinirea politicii „activiste", inaugurate de dr. Aurel Vlad, a fost deosebit de important, mai ales că venea din capitala ţării.

Zămislirea revistei

Într-una din zilele lui aprilie, Bănuţ, adus de Montani la o şedinţă a societăţii studenţeşti „Petru Maior", a făcut cunoştinţă cu studenţii societăţii, după ce zvonul despre intenţia sa cu revista se răspîndise deja în sînul acestei studenţimi. Nu era însă aci locul potrivit pentru asemenea întreprinderi. Atunci Bănuţ a făcut apel la tinerii care începuseră să se îndeletnicească cu scrisul şi cu gazetăria, invitîndu-i la o consfătuire în locuinţa sa din strada Üllői, nr. 21. La sfat ne-am prezentat 13 inşi: Alexandru Ciura, Octavian Goga, Ion Lupaş, Octavian Prie, Dionisie Stoica, Sebastian Stanca, toţi studenţi în litere, Ion Lapedatu, student la Academia superioară comercială, Ion Montani, Vasile E. Moldovan, Gheorghe Zăria şi gazda casei, Aurel P. Bănuţ, studenţi în drept. Dintre cei chemaţi n-au venit Ion Agîrbiceanu, pentru că era elev la internatul Facultăţii de teologie romano-catolică şi trebuia să evite eventualele inconveniente ce şi te-ar fi creat, de asemenea şi Octavian Tăslăuanu, secretar la consulatul României din Budapesta, care nu prea avea încredere mare în reuşita planurilor noastre.

În cadrul consfătuirii, Octavian Prie şi-a declinat intrarea în comitetul de redacţie, întrucît, fiind tocmai cu studiile terminate, urma să plece din Budapesta, ceea ce s-a şi întîmplat la sfîrşitul lui iunie. Cu umorul şi cu optimismul său robust, ne-a încurajat însă acţiunea şi în schiţele lui publicate mai apoi în „Luceafărul" a stîrnit multă voie bună printre cititorii revistei.

Colegii Leonida Domide, student în medicină, şi Cornel Popescu, student în litere, şi-au declinat de asemenea onoarea de a fi membri în comitetul de redacţie al revistei, sub cuvînt că nu au aptitudini literare deosebite. Atît ei, cît şi alţii, şi-au promis concursul, pe care l-au şi dat, în alte forme.

În consfătuirea din 10 mai 1902, dată memorabilă, ţinută în locuinţa subsemnatului din strada Lonyai, nr. 11, ne-am declarat zece inşi constituiţi în comitet de redacţie, alegînd ca preşedinte şi redactor şef pe Alexandru Ciura, pe care l-am şi rugat apoi să chibzuiască numele cu care să botezăm revista. Iar Bănuţ, care primise tocmai atunci o bursă de 300 de coroane aur din fundaţia Chirileană de la Blaj, cu admoniţia că, „deşi n-a colocvat", totuşi direcţiunea fundaţiei îi înmînează bursa avînd în vedere că a fost elev distins al liceului din Blaj şi că „va colocva ulterior", ne-a pus la dispoziţie aceşti bani cu adaosul: „Dacă eu personal n-am meritat aceşti bani, îi dau naţiei care îi merită şi creez primul fond al revistei. Dar din dar se face rai". Bănuţ a fost numit apoi editor şi redactor responsabil al revistei, încredinţat să elaboreze pînă a doua zi un proiect de contract de întovărăşire.

La 11 mai, adunaţi în acelaşi loc, Al. Ciura ne-a prezentat o listă de 25 de denumiri, dintre care în unanimitate ne-am pronunţat toţi pentru „Luceafărul", iar Bănuţ ne-a prezentat contractul pe care l-am semnat cu toţii imediat.

Însufleţiţi de cele mai calde speranţe, am luat cu toţii angajamentul să facem cuvenita propagandă, adresîndu-ne personalităţilor marcante din viaţa publică românească şi în special prietenelor noastre de acasă, convinşi că ele ne vor face cele mai bune servicii, ceea ce s-a şi adeverit.

În seara acelei zile am sărbătorit apoi în deplină armonie botezul tradiţional al revistei într-un restaurat de pe malul Dunării.

Apelul redactat de Al. Ciura a şi plecat în zilele următoare, însoţit de scrisorile noastre particulare, către cunoştinţele fiecăruia. Apelul spunea, printre altele, că „este firească apariţia

acestei reviste, cauzată de o lipsă în adevăr simţită. Credem a umplea un gol de toţi simţit, căci pînă acum tinerimea română a fost lipsită de o revistă, în jurul căreia să se grupeze toate elementele tinere, care colaborează răzleţ în ziarele noastre cotidiane şi în cele două reviste literare româneşti, ce le avem în patrie. Nu mai amintim nimic despre simţul de asociere pe toate terenele şi despre faptul că tinerimea tuturor naţiunilor culte îşi are organul său literar. Scopul nostru este : gruparea puterilor tinere literare şi darea unui impuls pentru o înaintare mai spornică a literaturii româneşti".

Intenţiile noastre au fost întîmpinate cu multă căldură şi chiar cu entuziasm pe toate meleagurile Transilvaniei şi chiar şi dincolo de munţi.

Am primit îndată încurajări din toate părţile. La 19 iunie Alex. Mocioni din Birchiş scria lui Ion Lapedatu : „Am primit înştiinţarea d-tale că Dvoastre — cîţiva profesori tineri şi studenţi universitari voiţi a reda o foaie beletristică şi cereţi şi de la mine un cuvînt asupra întreprinderii domniilor voastre. Ei bine, cuvîntul acesta nu poate fi decît un cuvînt de felicitare şi de încurajare. Fie « Luceafărul » pentru tinerimea noastră steaua anume, a muncii rodnice pe terenul literar şi fructele ei un seceriş bogat".

Deosebit de încurajatoare ne-a fost scrisoarea profesorului Nicolae Iorga, care ne scria : „La dvoastră preocupaţiile estetice nu trebuie să joace rolul de căpetenie şi nu sunteţi în aşa împrejurări, încît să vă puteţi consacra artei pure. Sunteţi în luptă şi trebuie să luptaţi. Mai mult decît noi, trebuie să vă îndreptaţi toate puterile pentru a vă cunoaşte cît mai bine şi a întări astfel conştiinţa naţională cît mai bine. Şi nouă ne-ar plăcea să ne spuneţi mai mult despre dvoastră. Puţini vă cunosc aici mai binişor, bine de tot nu vă cunoaşte nimeni. Asupra românimei înstrăinată prin altă viaţă de stat vorbiţi-ne. Tipăriţi poezii populare, poveşti, amintiri. Nu imitaţi, fiindcă nu aduce nici un folos, nu vă lăsaţi ispitiţi de lucrurile ce aţi cetit la alţii. *Scrieţi de la dvoastră din ţară şi din sufletul românesc de acolo*".

Îndemnurile profesorului Iorga concordau perfect cu gîndurile şi cu intenţiile noastre.

În acelaşi sens ne-a scris o scrisoare deosebit de elogioasă bătrînului Iosif Vulcan de la Oradea, la 11 iulie 1902, după apariţia numărului prim al revistei.

Răspunsurile veneau zilnic cu încurajări, promisiuni de ajutor efectiv şi de colaborări. Astfel, s-au alăturat îndată la acţiunea noastră dr. E. Dăianu din Blaj, Elena din Ardeal, tot din Blaj, Aurel Ciato (Cluj), Octavian Prie (Săcădate), Iosif Şchiopul (Reghin), Emil Sabo (Blaj), Alexandru Aciu (Arad), Maria Cioban (Arad), Ion Pop-Reteganul (Reteag), dr. Victor Bontescu (Haţeg), Candin David (Abrud), Traian Mihai (Orăştie), Gavril Todica (Vlădeni), Ilarie Chendi, L. Rus (Bucureşti), Constantin Stoenescu (Craiova), V. Pârvan, Sextil Puşcariu şi mulţi alţii.

Pentru coperta revistei şi alte desene şi-a oferit serviciile Florian A. Mureşianu, absolvent al Şcolii de bele-arte din Budapesta.

Ne-au dat un preţios concurs la achiziţionarea de abonamente şi prietenele de acasă. Iată, de exemplu, ce scrie d-şoara Aurelia Radu din Uioara : „Mă simt deosebit de măgulită că comitetul « Luceafărului » mă onorează cu încrederea şi îmi permite să împlinesc şi eu o faptă nobilă. Îmi ţin de sfîntă datorinţă să ajut şi eu, cum pot, neamului românesc, căruia îi sunt cu trup şi suflet devotată". De asemenea, dşoara Agata Ardelean din Deva : „Scrisoarea trimisă e foarte măgulitoare nu numai pentru mine, ci în general pentru toate tovarăşele mele, ca dovadă că nu dispreţuiţi nici modestul nostru sprijin, pe care îl dăm şi noi cu tot sufletul şi dragul". Tot aşa dşoara Dogee din Lipova, Valeria Sinca din Batiz, Pop din Haţeg, dşoarele Cosma şi Moga din Sibiu şi multe altele, trimiţîndu-ne fiecare cîte 10—15 abonamente.

La sfîrşitul lui mai 1902, colegul Aurel P. Bănuţ face o învoială cu tipografia lui D. Bîrăuţiu pentru tipărirea revistei, depunînd ca avans cele 300 de coroane. Iar şef-redactorul Al. Ciura adună materialul, dîndu-l la cules.

La 1 iulie 1902 apare nr. 1 al revistei.

În acest timp, încheindu-se semestrul la Universitate, ne-am risipit cu toţii, întorcîndu-ne acasă. Rămînînd singur toată vara în Budapesta, Aurel P. Bănuţ s-a îngrijit mai departe de apariţia regulată a revistei.

Pînă în 15 septembrie, cînd ne-am întors la Budapesta pentru continuarea studiilor, apăruseră sub îngrijirea lui Bănuţ 6 numere, în condiţii excelente. Revista fusese primită cu un adevărat entuziasm de opinia publică românească de pretutindeni.

A. Ciura nu s-a mai întors, fiindcă terminase studiile la Universitate şi fusese numit împreună cu Octavian Prie profesor la Blaj, figurînd însă mai departe cu numele ca şef-redactor. Revista a rămas însă întreagă în grija lui Aurel P. Bănuţ. De asemenea, nu s-a mai întors nici Vasile Moldovan, care s-a mutat între timp la Cluj.

După revenirea noastră la Budapesta a crescut şi entuziasmul nostru pentru revistă. Ne întruneam în fiecare săptămînă, discutînd şi făurind planuri pentru viitor.

Acţiunea lui Oct. Tăslăuanu

La una din şedinţele din luna noiembrie, Goga l-a adus pe Octavian Tăslăuanu, care între timp începuse să-şi schimbe atitudinea faţă de revistă. În şedinţa a doua, Tăslăuanu a venit cu propuneri noi, preconizînd ideea să dăm revistei alt caracter, similar preocupărilor literare din ţară, pentru ca să fie accesibilă şi cercurilor de dincolo de munţi. Noi ne menţineam pe punctul de vedere al sfaturilor ce ni le dăduse Nicolae Iorga, adică cel formulat de dînsul aşa de clar „Scrieţi de la dvoastră din ţară şi din sufletul românesc de acolo".

Propunerile lui Tăslăuanu au fost întîmpinate cu rezerve în sînul membrilor comitetului, mai ales pentru faptul că Tăslăuanu, impulsiv din fire, ne sfida cu înţepături ironice, cu cuvinte jignitoare, calificînd pe unii cu epitete de inculţi, reduşi şi proşti.

Au urmat discuţii lungi şi adeseori vehemente, care au dus la certuri şi în cele din urmă la un grav conflict între noi. Într-o seară din săptămîna premergătoare Crăciunului, într-un restaurant de pe malul Dunării, o ceartă vehementă ne-a despărţit în două tabere.

Este locul să lămurim acum aci — sine ira et studio — acţiunea lui Octavian Tăslăuanu. La început a considerat toată acţiunea noastră o întreprindere juvenilă, fără sorţi de izbîndă. Venit de peste munţi, din alt mediu literar şi politic, mişcarea noastră îi părea naivă şi osîndită de la început să moară.

Văzînd însă succesul deosebit al revistei, şi-a schimbat în curînd opinia. A socotit că este cazul să se apropie şi el de revistă, mai întîi ca să facă legătura cu scriitorii din ţară şi în al doilea rînd ca să-şi sporească prestigiul în faţa guvernului din Bucureşti, pe care îl servea la Budapesta.

Păcat că s-a stins din viaţă, căci altfel ne-ar fi confirmat acum faptul acesta, pe care ni l-a mărturisit mai tîrziu, după ce se refăcuse prietenia dintre noi. Dacă făcea această mărturisire de la început, altfel ar fi fost intrarea lui la „Luceafărul" şi s-ar fi evitat multele frămîntări şi iritaţii inutile şi de o parte şi de alta. Dar Tăslăuanu socotise că e mai bine să intre la revistă pe poarta din dos şi să ajungă diriguitorul ei după concepţiile lui literare din Bucureşti, care nu cadrau deocamdată cu ale noastre. A fost o lipsă de tact care în primii ani ai revistei i-a făcut şi lui şi revistei multe zile negre.

Remarcînd talentul lui Goga, Tăslăuanu s-a alipit cu multă insistenţă de dînsul, cucerindu-l pentru gîndurile sale. Astfel, la 1 ianuarie 1903 a fost introdus de Goga în comitetul revistei, care s-a declarat de acord să-l primească. Chestiunea s-ar fi încheiat aci, dacă Tăslăuanu ar fi încetat cu ironiile şi cu diminuările colegilor. Faptul acesta ne-a supărat pe toţi, mai ales pe Aurel P. Bănuţ, care îşi plasase în revistă nu numai o moştenire financiară, ci şi întregul său suflet tineresc.

Alimentat şi de văpaia ambiţiilor noastre, conflictul a avut drept rezultat că după vacanţa de Crăciun, în baza art. 4 din contract, care spunea că „atît membrii fondatori, cît şi editorii vor figura ca atari, pînă cînd de bună voie îşi vor da abzicerea din drepturile şi datorinţele ce au", şi-au dat demisia din comitet Aurel P. Bănuţ, Dionisie Stoica, Gheorghe Zăria şi subsemnatul. Al. Ciura din Blaj a renunţat tot atunci la calitatea sa de redactor şef, iar Ion Montani a plecat din Budapesta. Tot atunci Aurel P. Bănuţ a renunţat şi la calitatea lui de redactor responsabil. Şi-a menţinut numai atribuţia de editor faţă de tipografia care tipărea revista, întrucît avea plasat un capital considerabil în editarea revistei. Pe de altă parte, tipografia ar fi ezitat să mai tipărească revista fără garanţia lui A. P. Bănuţ.

Mai rămăseseră în jurul revistei Octavian Goga, Ion Lupaş şi Ion Lapedatu, în speranţa că armonia se va reface.

Antagonismul s-a menţinut însă şi s-a agravat prin faptul că revista avea obligaţii financiare faţă de tipografia lui D. Birăuţiu şi, după ce Tăslăuanu îl jignise şi pe Birăuţiu, acesta, supărat, a pretins achitarea datoriei.

Atunci Tăslăuanu, care se erija în conducător al revistei, a denunţat tipărirea revistei şi a dus-o în tipografia maghiară „Franklin", singura tipografie străină din Budapesta care avea literă românească. Iar redacţia s-a mutat în locuinţa lui Tăslăuanu în strada Zöldfi, nr. 11. Numărul revistei de la 15 aprilie 1903 apare deci în această tipografie, în condiţii mult inferioare numerelor anterioare. Tipografia „Franklin" a acceptat să tipărească „Luceafărul", însă numai cu plata anticipată. Pentru întîiul număr, tipărit acolo, şi-au scuturat bieţii tineri români buzunarele, spre a constitui avansul cerut de tipografie. Ceea ce s-a putut aduna n-a fost însă de ajuns. Şi atunci unii dintre cei cu haine mai multe şi mai bune — între ei şi Octavian Goga — şi-au amanetat o parte din ele la o casă de amanet, iar cu banii împrumutaţi s-a putut întregi suma pretinsă de tipografie. Astfel a putut să apară numărul din „Luceafărul" tipărit la această întreprindere străină.

Dar grija numărului ce avea să urmeze frămînta fără încetare, iar primăvara cu căldurile ce începuseră şi sărbătorile ce se apropiau îşi cereau hainele amanetate. În asemenea împrejurări, văzînd că orice alte încercări de a ieşi din impas sînt imposibile, la propunerea lui Goga şi Lupaş, Ion Lapedatu, intim al familiei Mocioni din Birchiş, s-a adresat regretatului Al. Mocioni, arătîndu-i greutăţile prin care trece revista şi cerîndu-i un ajutor. Mocioni, ca întotdeauna, a răspuns imediat, trimiţînd la redacţie o sumă de bani, din care s-a putut face faţă tuturor greutăţilor. Era chiar în ajunul sărbătorilor de primăvară. A doua zi, la capela din casele Fundaţiei Gojdu, colegii au apărut cu feţele înveselite şi mulţumite şi cu hainele scoase de la casa de amanet. După biserică au sărbătorit cu multă voie bună reconvalescenţa „Luceafărului".

Primind darul, lui Al. Mocioni i s-a trimis următoarea scrisoare de mulţumiri:

„Ilustritatea Voastră,

În numele Comitetului de redacţie al revistei «Luceafărul», venim a vă ruga să primiţi asigurarea sentimentelor de înaltă veneraţiune şi recunoştinţă ce Vă datoreşte acel grup de tineri ce au înfiinţat menţionatul organ de publicitate, a căror rugăminte a fost primită cu atîta căldură din partea Ilustrităţii Voastre.

Vom păstra în viitor aducerea aminte a bunăvoinţei ce Ilustritatea Voastră aţi manifestat faţă de noi şi ne va servi drept călăuz al ţintei noastre, dragostea cu care Ilustritatea Voastră îmbrăţişaţi toate întreprinderile folositoare neamului nostru.

Budapesta, 30 mai 1903

Cu distinsă stimă
Ion Lapedatu, Octavian Goga, Ioan Lupaş.

Renaşterea revistei

Frămîntările noastre interne s-au localizat însă numai între noi, pentru că ne-am dat seama că, divulgîndu-le, vom face cel mai rău serviciu revistei, rămînînd asupra noastră a tuturora, o umbră, care ar fi făcut o impresie rea în opinia publică românească.

Dezmembrarea redacţiei a fost semnalată din partea lui Oct. Tăslăuanu, noul ei director, aducînd elogii în special lui Aurel P. Bănuţ, „căruia îi revine meritul de iniţiator al revistei «Luceafărul», rizic atît de lăudabil, care ar putea servi de pildă bună tuturor oamenilor cărora nu le cădea greu a-şi aduce aminte că au o inimă românească şi generoasă".

A. P. Bănuţ a rămas, de altfel, toată viaţa un idealist. În 1908—1914 a activat în Ardeal şi Banat ca întîiul director artistic al Societăţii pentru fond de teatru român. Trecînd munţii în 1916, s-a înrolat în armata română, luptînd ca ostaş pînă la sfîrşitul campaniei româneşti. În cursul armistiţiului a fost numit de colonelul I. Manolescu director al companiei artistice a corpului de armată, adunînd în această calitate 100 000 de lei pentru „Casele naţionale". În 1931, în calitate de prefect al judeţului Someş, a înfiinţat prima şcoală ţărănească.

Lumea românească n-a cunoscut nici mai tîrziu fricţiunile dintre noi. Totuşi plecarea noastră din redacţie şi risipirea unora în provincie, la alte rosturi de viaţă, precum şi schimbarea tipografiei, în care execuţia tehnică era inferioară celei de mai înainte, a trezit în opinia publică bănuieli, astfel încît abonamentele au început să scadă, datoriile să crească, ameninţînd existenţa însăşi a revistei.

În situaţia aceasta, ne-am dat seama că suprimarea revistei ar însemna o ruşine pentru cei ce o întemeiaseră. Astfel, la stăruinţele lui Ion Lapedatu şi Ion Lupaş, ne-am întrunit cei ce mai rămăseserăm în Budapesta, la sfîrşitul lui iunie 1903, în locuinţa lui D. Birăuţiu şi am încheiat o pace frăţească şi onorabilă. Dar cei plecaţi nu s-au mai întors, iar o dată cu sfîrşitul anului şcolar 1902/1903 a plecat şi Ion Lapedatu, în jurul revistei rămînînd doar Octavian Goga, Ion Lupaş şi Oct. Tăslăuanu.

În seara împăcării, D. Birăuţiu a preluat din nou revista în editura sa. Pe copertă a fost anunţat iarăşi ca şef-redactor Alex. Ciura de la Blaj, iar ca redactor responsabil Oct. Goga. Ciura şi-a declinat însă această onoare, neputînd lua parte activă la viaţa revistei, fiind profesor în Blaj.

După o criză grea de două luni, revista începe să reînvie şi execuţia tehnică revine iarăşi la starea ireproşabilă de mai înainte.

Cu 1 ianuarie 1904, Oct. Tăslăuanu semnează revista ca proprietar şi editor, iar Oct. Goga ca redactor responsabil. Se tipăreşte însă în continuare în tipografia lui Birăuţiu.

La sfîrşitul anului şcolar 1903/1904 pleacă din Budapesta şi Goga şi Lupaş. De aici înainte rămîne singur Tăslăuanu şi proprietar şi editor şi redactor al revistei, pînă în 1906 cînd, fiind chemat secretar al „Astrei" la Sibiu, duce şi revista cu dînsul acolo.

După actul împăcării au dispărut disensiunile dintre noi, şi vechea prietenie s-a restabilit, astfel că anii următori ne-au apropiat tot mai mult unii de alţii şi în viaţa publică am mers în nenumărate rînduri alături, cu aceleaşi preocupări şi în colaborări fără rezervă.

La Sibiu

La 1 ianuarie 1907 „Luceafărul" apare la Sibiu, unde a trăit zile senine şi frumoase pînă la izbucnirea războiului, în 1914, cînd Oct. Tăslăuanu trece munţii şi revista îşi încheie apariţia.

După război apare în răstimpuri un an şi jumătate în Bucureşti, înjghebînd în jurul ei un cenaclu literar cu V. Pârvan, Gala Galaction, N. Crainic, Oct. Tăslăuanu şi alţii.

Nu mai este cazul ca acum, după atîţia ani, să se facă aprecieri asupra faptului dacă a fost bine sau nu că revista a pornit de la 1903 pe alt drum decît cel preconizat la zămislirea ei.

A fost probabil nevoie să treacă şi ea prin convulsiunile interne, inerente în acea vreme tuturor iniţiativelor similare, cum a fost cazul şi cu „Tribuna" şi cu „Românul" de la Arad.

Fapt incontestabil este însă că Oct. Tăslăuanu, de a cărui prietenie nu ne-au despărţit adversităţile de cîteva clipe, are un mare merit pentru viaţa ulterioară a „Luceafărului". Trebuie remarcat cu justă apreciere că dînsul a ridicat revista la un nivel literar şi artistic deosebit, făcînd din ea în scurtă vreme cea mai bună, cea mai frumoasă şi mai bine scrisă revistă literară din Ardeal, superioară chiar unora din ţară. Ea a făcut adevărată epocă în beletristica românească, creînd un curent nou în literatura noastră din Transilvania şi care cu drept cuvînt rămîne în istoria literaturii cu numele de „curentul «Luceafărului»".

Ecourile revistei s-au şi resimţit chiar de la început. Sub influenţa ei s-a reorganizat, strîngîndu-şi rîndurile, în 1903 şi 1904 studenţimea română din Cluj şi tot „Luceafărul" a refăcut viaţa culturală a studenţimii din Budapesta, cu manifestările ei artistice, nu numai în capitală, ci şi cu deplasările ei răsunătoare în provincie. Astfel, excursiile corului studenţimii din Budapesta la Ghioroc, la Sînnicolaul Mare, Nădlac şi Lugoj, cu concerte şi conferinţe şi cu nelipsitele petreceri obişnuite în Ardeal, au fost adevărate zile de sărbătoare şi pentru unii şi pentru alţii. Şi s-au făcut în atmosfera entuziastă de la început, care cucerise toată lumea românească. Finanţarea acestor deplasări a fost susţinută de D. Birăuţiu. Revista le-a înregistrat pe toate acestea la timpul lor.

Însemnările acestea nu au alt scop decît să fixeze actul de naştere şi de botez, precum şi să fie un fel de „curriculum vitae", cu date cronologice, al revistei „Luceafărul", de la 1902 pînă la 1914, pentru istoricul literar al culturii noastre naţionale din Transilvania şi pentru corectarea unor mici erori din volumul lui Tăslăuanu *„Amintiri de la „Luceafărul"*, care nu corespund pe de-a întregul realităţii.

POEZIA PAŞOPTISTĂ GERMANĂ A LUI AUGUST TREBONIU LAURIAN

Dr. HEINZ STĂNESCU

După evenimentele din martie 1848 de la Pesta, „guvernul principatului Transilvaniei a rămas neclintit în apărarea vechii orînduiri" („Istoria României", IV, 1964, p. 117), străduindu-se între altele, să împiedice în măsura posibilului pătrunderea în ţară a manifestelor şi poeziilor revoluţionare, tipărite în străinătate, şi străduindu-se să tergiverseze dispoziţiile privitoare la desfiinţarea cenzurii — după cum rezultă din cunoscuta parodie a lui Johann Friederich Geltch (1815—1851), intitulată *Der scheintote Zensor im Sachsengau eine nadowessische Lebensklage* („Transilvania, Beiblatt zum Siebenbürger Boten", Hermannstadt-Sibiu, nr. 33, 24 aprilie 1848). Dar curînd situaţia se schimbă şi Transilvania fu inundată, ca şi restul imperiului habsburgic, de manifeste şi poezii revoluţionare, mai întîi importate şi mai apoi scrise şi tipărite în ţară.

Studiind cele trei culegeri de manuscrise şi tipărituri de epocă în limba germană, păstrate la „Biblioteca Centrală Universitară Cluj" : colecţia APOR, la „Arhivele Statului Sibiu" şi în „Arhiva Honterus a Bisericii Negre Braşov" : culegerea de copii şi documente TRAUSCH, se poate stabili că în cea de-a doua jumătate a lunii aprilie 1848 domină materiale importate, ca de exemplu *Metternich und die Konstitution* de poetul republican austriac Hermann Rollett (1819—1904) şi *Wiener Volkslied am 15. März 1848 — für die Serenade des Wiener Männergesangvereins bestimmt* de Benno Phisemar.

De la începutul lunii mai 1848 însă, de cea mai mare răspîndire se bucură scrisori deschise, manifeste şi poezii de limbă germană, scrise în ţară şi ocupîndu-se cu precădere de problemacheie a epocii şi anume cea a aşa-zisei „uniri cu Ungaria". Dintre aceste poezii ocazionale, tipărite pe foi volante la Sibiu, pot fi amintite aci *Festgruß am 4. Mai 1848*, semnată „Naţionalgardist", *Bei der Kaiserfahne — 4. Mai 1848* de Johann Michaelis (1813 — 1877), *Patriotische Worte, gesprochen am Abende des 6. Mai 1848 vor dem evangelischen Gymnasialgebäude in Hermannstadt* de J. Fr. Geltch precum şi anonimele *Feier des 18. Mai 1848 in Hermannstadt* şi *Vor der Union — Mai 1848*. Dintre aceste „manifeste versificate", tipărite la Sibiu, ne-a solicitat atenţia în special *Emanzipation, landtäpliche Repräsentation, eigenes Wohngebiet unsern walachischen Mitbrüdern — und nicht blindlings: Union!* (Emancipare, reprezentare în dietă, teritoriu/autonom/ propriu, pentru fraţii noştri români — şi nu orbeşte : Uniunea/cu Ungaria/ !) de „Dr. Justus Trebonianus". Această poezie-manifest diferită de celelalte producţii de epocă în limbă germană, ce se concentrează asupra problemelor specifice mediului săsesc, este relativ

REV. IST. TEORIE LIT., TOM. 19, NR. 4, P. 653—655, BUCUREŞTI, 1970

lungă — umplind cinci pagini — și este scrisă în tonul patetic al poeziei pașoptiste și al artei poetice dominante după martie 1848 și datează, ținînd seama că este legată în convolutul clujean între poeziile referitoare la evenimentele din 4—6 și cele din 18 mai din prima jumătate a lunii mai 1848.

Autorul se folosește inițial de ficțiunea că ar fi sas pentru a-și mărturisi adversitatea față de „uniunea cu Ungaria" :

„...Ein Sachse kündet Dir mit Wehmutston :
Kein Segen ruht auf solcher Union !..."

Pe parcurs, poetul renunță însă la ocolișuri și vorbește nemijlocit în numele românilor, care cer egalitatea în drepturi pe „pământul crăiesc" drept primă condiție pentru o alianță cu sașii în lupta contra șovinismului unguresc. Poetul asemuiește situația națiunii române în Transilvania cu cea a sclavului de galeră :

„...Noch bist Du sklavisch an die Ruderbank
Des großen Staatenschiffes angekettet !
Noch hast Du Deinen Geist, so bleich und krank,
Ins Sonnenmeer der Freiheit nicht gerettet !
Drum liegt im Modewort Union
Für Deinen Stamm nur Schmach, nur bittrer Hohn !..."

cea mai evidentă dovadă a acestei stări de nesuportat fiind lipsa unei reprezentări naționale în dietă :

„...Noch leuchtet Dir in diesem Landtag
Ein volksvertretend Auge nicht entgegen,
Noch schleppst Du feigen Druckes Fessel nach,
Noch kannst als Landstand Du Dich nicht bewegen !..."

Alături de titlul poeziei, care are un caracter evident programatic, cele de mai sus exprimă cu destulă precizie punctul de vedere al consfătuirii reprezentanților burgheziei și țărănimii românești, adunați la Sibiu în 8 mai 1848. Aceștia — între care A. Papiu-Ilarian enumeră pe Timotei Cipariu, Ioan Buteanu, Constantin Roman și August Treboniu Laurian (*Istoria românilor din Dacia superioară*, tom II, Viena 1852, p. 189) — au aprobat atunci un proiect de rezoluție, formulat de Simion Bărnuțiu și constînd în esență din proclamarea națiunii române ca cea de a patra stare transilvăneană, și dintr-un protest împotriva „uniunii cu Ungaria".

Poezia enunță într-o serie de versuri un plan anume de acțiune comună a românilor cu sașii :

„...Faßt drum der Selbsterhaltung Machtgebot :
Schart mit den Sachsen freundlich Euch zusammen !
Jetzt gilt uns beiden Leben oder Tod !
Laßt Euch nicht listig ohne Euch verdammen,
Stimmt kühn ihn an — des Wortes Donnerton :
Der Wlache will Emanzipation !..."

pentru a arăta apoi că singura „uniune" acceptabilă este cea întru umanism, întru înfrățirea dintre popoare, întru progres și renunțare la orice încercare de a deznaționaliza pe alții :

„O göttlich schönes Wort, o Union,
Wie sie der wahre Humanismus predigt,
Die auch den unscheinbarsten Erdensohn
Der höchsten Menschnerechte nicht entledigt..
..Des Herren Erde ist so weit und groß,
Sie will der Kinder keines je verschlingen —
Der Fortschritt ist der Völker goldnes Los,
Sein Licht muß bis zur tiefsten Schichte dringen !
Und dieser engelmilde Sphärenton,
Er sei der Grundlaut der Union !"

Ca autor al acestei poezii-manifest se impune fără îndoială acea personalitate al cărei nume este sugerat de însuși pseudonimul utilizat. După cum a semnalat-o încă din 1933 prof. dr. docent Carl Göllner în studiul său : „Un articol scris de A. Tr. Laurian în limba germană", August Treboniu Laurian (1810—1881), care și-a dovedit cunoașterea tuturor nuanțelor limbii germane prin traducerea încă din 1847 a dificilului manual de filozofie al lui W. Krug, se exprima nemțește tot atît de curgător ca și în românește. În plus, întreaga literatură pașoptistă de limbă germană de pretutindeni — inclusiv țările române — nu cunoaște nici un text, fie el în proză sau versificat, pentru care se fi utilizat pseudonimul Justus Trebonianus sau ceva similar. Poezia a fost tipărită la Sibiu, după cum am arătat, după 6 și înainte de 18 mai 1848; A.Tr. Laurian a fost aci la 8 mai, iar la Blaj nu mai devreme de 12 mai, întrucît—după cum se știe („Istoria României", IV, p. 132—133) — primii sosiți au fost prezenți cu cel mult trei zile înainte de deschiderea Adunării naționale în 15 mai 1848. Dar argumentul-cheie este cel dat de textul însuși ; nu se cunoaște decît o singură altă poezie de limba germană din această epocă, în care românii sînt pomeniți — dar în cel de-al treilea sonet din 1842 al lui Max Moltke (1819—1894) din „Deutsche Sprichwörter, deutsche Sprachwärter" (Schutz — und Trutzlieder für die Siebenbürger Deutschen und das Deutschtum in Österreich, gedichtet in der Zeit von 1842 bis 1882, Leipzig. 1882, p. 19) mențiunea e fugară, iar referirea se face din perspectiva sașilor.

„...Uns opfre weder Ungar, noch Walache,
Die von Natur ihm teure Muttersprache,
Das dünket' uns, das Völkerrecht verletzen..."

dar numai în „Emanzipation..." ei sînt în centrul atenției autorului, care — evident — e român, preocupat de obținerea egalității în drepturi a conaționalilor săi.

Această poezie-manifest nu trebuie judecată in abstracto, ci privită în contextul epocii pașoptiste, cu patetismul ei, cu trecerea continuă de pe planul autonomiei estetice pe cel al utilității imediate. Din punctul de vedere al calității versurilor, nu este sub nivelul majorității poeziilor pe care Johann Friedrich Geltch le-a înmănunchiat în cele două volume ale antologiei sale *Liederbuch der Siebenbürger Deutschen* (Sibiu, 1847; 1851). Versurile lui A. Tr. Laurian rămîn în istoria literaturii ca un document al convietuirii și colaborării poporului român cu naționalitățile conlocuitoare și ca argument împotriva celor ce susțin că scrisurile de diferite limbi în țările române s-ar fi dezvoltat în izolare unul de altul.

H. TIKTIN — traducător al lui Eminescu

I. RIZESCU

Printre lingviștii care au adus o contribuție importantă — spre sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru — la dezvoltarea lingvisticii românești a fost Hariton Tiktin. E suficient să amintim monumentalul *Dicționar român-german*, la care a lucrat 40 de ani, și *Gramatica română*, pentru a releva numai o parte din operele sale de valoare.

În activitatea lui Tiktin există unele aspecte mai puțin cunoscute, legate de munca didactică dusă la Universitatea din Berlin, după plecarea din țară. În capitala Germaniei, el a ținut, între anii 1905—1924, cursuri atît de istoria limbii cît și de istoria literaturii și a culturii poporului român [1].

Din bogata corespondență rămasă de la Tiktin [2], reiese că autorul *Dicționarului român-german*, după stabilirea la Berlin, a întreținut legături strînse nu numai cu lingviști [3], filologi, istorici, ci și cu scriitori români, fiind la curent cu tot ce apărea pe frontul culturii noastre.

Pe lîngă cursurile universitare, H. Tiktin a ținut și unele conferințe de popularizare a operelor literare românești [4]. Din păcate, se cunoaște încă prea puțin despre aceste conferințe. În urma cercetărilor întreprinse, am reușit să găsim următorul anunț: *Sitzung der Berliner Gesellschaft für das Studium der neueren Sprachen. Dienstag den 25 febr. (1908), abends 7, Leipzigerstr. 33 Herr Tiktin; Rumanische Novellisten (Schluss).*

În același scop, de popularizare a literaturii române peste hotare, ilustrul lingvist a făcut și unele traduceri, despre care de asemenea avem puține date. Se cunoaște, de exemplu, că în

---

[1] Într-o însemnare din arhiva Universității berlineze se pot citi următoarele cu privire la cursurile predate: Sommersem. 1920, Phil. Fakultät: 1) Rumänische Literatur. 2) Einführung in die rum. Sprache. Sommersem. 1922, Phil. Fakultät. 1) Literatur und Geistesleben der Rumänen in der ersten Hälfte des 19. Jahrunderts. 2) Einführung in die rumänische Sprache. 3) Rumänische Übungen für Vorgeschrittene.

[2] Azi la Biblioteca Academiei.

[3] Vezi și Marin Bucur, *Ovid Densusianu*, Editura tineretului, București, 1967, p. 31, 35.

[4] Pe drept cuvînt, spunea C. Rădulescu-Motru în ședința solemnă a Academiei din 24 martie 1936 (la 11 zile după moartea lingvistului): „Academia Română va păstra membrului său onorar H. Tiktin o amintire respectuoasă, așa cum se cuvine pentru un cititor al culturii românești („Analele Academiei Române", t. LVI, 1935—1936).

REV. IST. TEORIE LIT., TOM.19, NR.4, P. 657—662, BUCUREȘTI, 1970

revista „Aus fremden Zungen" (1 martie 1909) din Berlin, H. Tiktin a publicat traducerea naraţiunii lui Ion Creangă, *Povestea unui om leneş*, sub titlul *Märchen von einem Faulpeltz* [5].

În arhiva rămasă de la Tiktin, am găsit un manuscris care cuprinde traducerea în germană, rămasă probabil nepublicată, a sonetului *Veneţia* de Mihai Eminescu. Cu marele poet, Tiktin a întreţinut legături strînse de prietenie, în tot timpul cît ei se găseau la Iaşi [6].

Iată traducerea în germană a poeziei *Veneţia*, traducere care prezintă o importanţă mai mult decît documentară :

VENEDIG

Sonet von M. Eminescu

Erstorben ist Venedigs blühend Leben
Mit Sang und Tanz und lichterfüllten Sälen ;
Nur bleiches Mondlicht sieht in den Kanälen
Um alter Tor'und Treppen Pracht man weben,

Sieh dort den Meergott zwischen Gondelpfählen
Sein ewig, junges Haupt verzweifelt heben ;
Die Braut, die todesstare zu beleben
Stürmt ans Gemäuer er mit mächt'gen Wellen.

Und Kirchoffsstille herrschet in der Runde
Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen,
San Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde.

Mir ist's, als riefe sein gemessnes Schlagen
Dem Meergot zu die we(h)mustvolle Kunde :
„Die Toten stehn nicht auf, du musst es tragen !"

Se ştie că sonetul eminescian a avut ca „model" o poezie a poetului austriac de origine italiană G. Cerri, scrisă în 1850, şi publicată 14 ani mai tîrziu la Viena, în volumul *Aus einsamer Stube*. Izvorul poeziei lui Eminescu a fost identificat de I. Grămadă, care a şi publicat poezia lui Cerri în studiul *Mihail Eminescu (Contribuţii la studiul vieţii şi operei sale)*, Heidelberg, 1914, p. 34—37. Dar chiar Eminescu însemna în una din variantele sonetului numele poetului austriac, iar G. Ibrăileanu, în sumarul ediţiei sale, nota în dreptul titlului *S-a stins viaţa* „după Cerri".

Nu avem intenţia să facem o analiză comparativă între sonetul eminescian şi poezia lui Cerri. În legătură cu aceasta, istoricii literari şi-au spus cuvîntul [7]. Perpessicius notează în ediţia

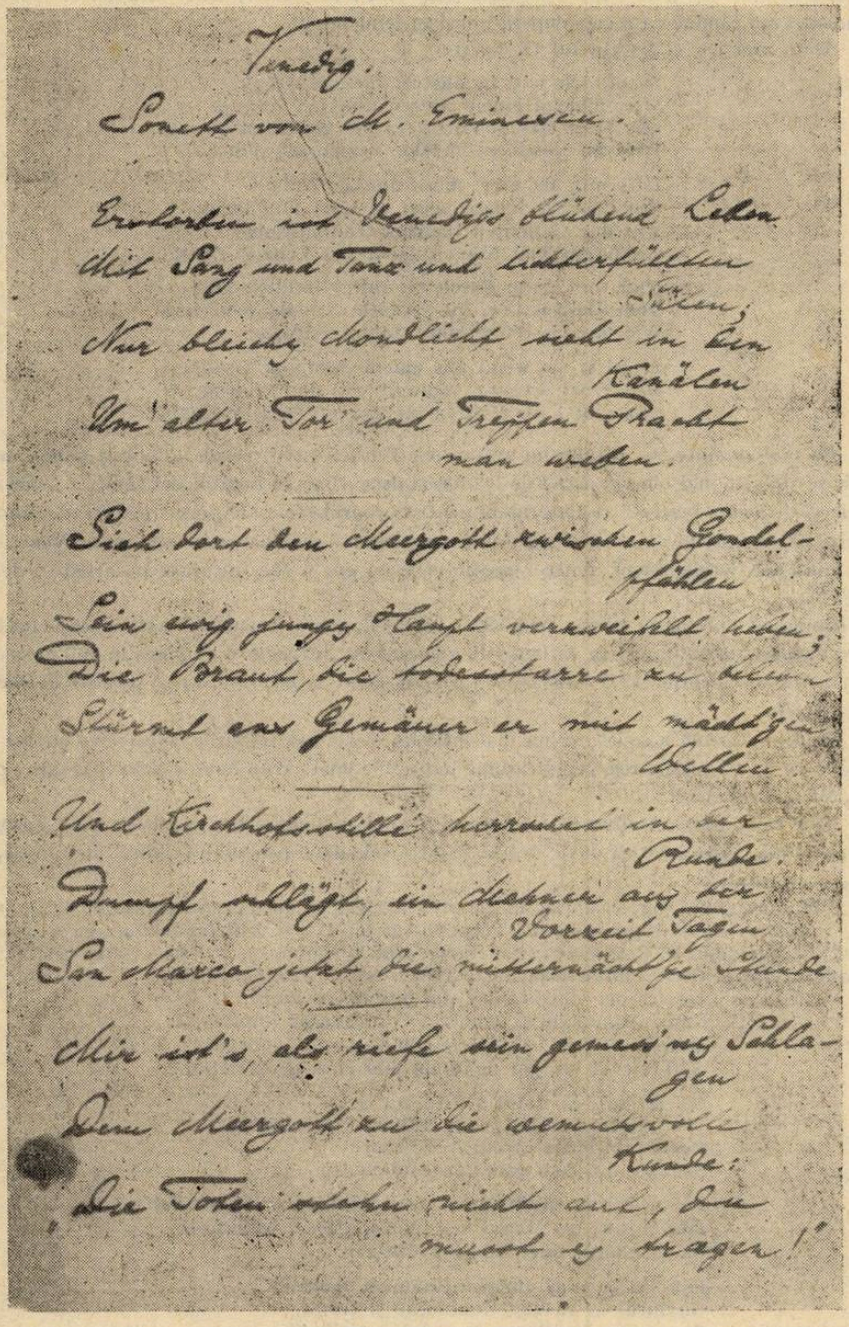
---

[5] Iată partea finală a celor două texte :

Mai poftească de-acum şi	Nun mögen auch andere Faul-
alţi leneşi în satul a-	pelze in jenes Dorf ziehen,
cela dacă le dă mîna şi-i	wenn es ihnen beliebt und
ţine cureaua.	sie den Mut dazu haben.
Ş-am încălecat pe-o şea	Und damit ist mein Märchen
şi v-am spus povestea aşa.	aus, Ihr, lieben Kinder, geht
(Ion Creangă, *Poveşti, amintiri, povestiri*, E. P. L., 1969, p. 294).	nach Haus.

[6] „Am petrecut cu Eminescu ore minunate în discuţii filologice şi filozofice şi a fost o mare pierdere pentru mine, cînd el a părăsit Iaşul pentru a intra în redacţia din Bucureşti a unui jurnal... Lecturile făcute împreună cu Eminescu şi explicaţiile pe care mi le-a dat cu această ocazie acest rar cunoscător al limbii sale materne, mi-au prilejuit o mulţime de constatări lexicografice, gramaticale, literare şi istorice (Din discursul în germană rostit la Asociaţia „Allgemeiner Deutscher Neuphilologen-Verband" cu ocazia sărbătoririi sale, la 80 ani de viaţă).

[7] Vezi, de exemplu, D. Caracostea : *O structură stilistică şi ritmică : Sonetul Veneţia*, în *Arta cuvîntului la Eminescu*, Bucureşti, 1938, p. 192—217 ; L. Gáldi, *Geneza sonetului Veneţia*, în *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1964, p. 331—341.



Venedig.

Sonett von M. Eminescu.

Erstorben ist Venedigs blühend Leben
Mit Sang und Tanz und lichterfüllten Sälen;
Nur bleiches Mondlicht sieht in den Kanälen
Um alter Tor und Treppen Pracht man weben.

Sieh dort den Meergott zwischen Gondelpfählen
Sein ewig junges Haupt verzweifelt heben;
Die Braut, die todesstarre zu belebn
Stürmt ans Gemäuer er mit mächt'gen Wellen.

Und Kirchhofsstille herrschet in der Runde.
Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen
San Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde

Mir ist's, als riefe sein gemess'nes Schlagen
Dem Meergott zu die wemutsvolle Kunde:
„Die Toten stehn nicht auf, du musst es tragen!"

sa : „Dar cîtă deosebire este între modesta poezioară a lui Cerri şi între strălucitul sonet al lui Eminescu, care rămîne ca o capodoperă unică în felul său "[8].

Dăm mai jos şi poezia lui G. Cerri:

So oft ich seh' in düstrer Mondeshelle,
Wie, folgend einem innren dunklen Zwange
Das Meer sich schmiegt in nie gestillten Drange
Wild an Venedigs bleiche Marmorschwelle.

Ist's mir als wäre diese dunkle Welle
Ein düst'rer Knabe, der, verstört und bange
Auf der Geliebten bleicher Todtenwange
Getäuscht von Neuem sucht des Lebens Quelle.

Und tönt dann durch die öde Kirchhofsstille
Vom Markusturm die zwölfte Stunde schaurrig
Wie das Gestöhne einer Schmerzsibylle:

So ist's, als wenn aus einem dumpfen Grabe
Das Wort ertönte, wehmutsvoll und traurig:
„Lass ab! die Todten stehn nicht auf, o Knabe[9]"

Cu mult înainte, G. Ibrăileanu arătase că *Veneţia* este o poezie originală şi că „meritul artistic se vădeşte mai bine în astfel de traduceri decît chiar în poeziile originale..., căci e mai uşor de găsit forma perfectă şi admirabilă pentru propriile tale idei, decît pentru ale altora... Şi faptul că s-a aplecat cu atîta răbdare şi înverşunare să scoată o perlă din sonetul Veneţiei (dovadă mulţimea variantelor), dintr-o poezie care nu era a lui, ne arată pe artistul de rasă din el" [10].

Eminescu a prelucrat poezia mediocră a lui Cerri, mai neînsemnată decît sonetele lui Platen despre Veneţia, elaborînd 24 de variante de-a lungul unui deceniu şi anume 4 în anii petrecuţi în capitala Austro-Ungariei (1871—1872), 8 în timpul şederii la Iaşi (cca. 1876) şi restul la Bucureşti (1878—1880).

În ultima formă a sonetului nu mai întîlnim nimic din referirile subiective ale lui Cerri, nu mai e vorba de zugrăvirea Veneţiei după impresiile unei seri cu lună, ci falnica cetate e privită *sub specie aeternitatis* [11].

Din compararea traducerii lui Tiktin cu sonetul eminescian se observă o „apropiere" aproape totală. Există totuşi unele deosebiri între cele două producţii literare, mai precis, anu-

[8] M. Emiescu, *Opere complete*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius [vol. III,], p. 149.

[9] Sonetul a fost reprodus după Perpessicius (O, III, p. 149) iar traducerea în româneşte a acestui sonet după D. Caracostea (*Arta cuvîntului la Eminescu*, p. 195—196); vezi şi Marin Săişeanu, *Veneţia. Geneza unui sonet*, în „Argeş", nr. 1, 1970, p. 2. 7).

„De cîte ori văd lumina clar-obscură a lunii
Cum, urmînd unui lăuntric şi întunecos impuls,
Marea se lipeşte într-o mereu nepotolită pornire
Sălbatic de pragul palid de marmură al Veneţiei.

Mi se pare că valul acesta sur ar fi
Un întunecat copil, care, tulburat şi neliniştit,
Pe-al iubitei palid obraz de mort
Amăgit din nou caută izvorul vieţii.

Şi dacă apoi răsună prin pustia linişte a cimitirului
Din turnul lui Marco ora douăsprăzece, înfiorător,
Ca geamătul unei Sibile a durerii:

Este ca şi cum dintr-un înăbuşit mormînt
Cuvîntul ar răsuna, înduioşat şi trist;
E-n van; Morţii nu se scoală, copile!"

[10] *Ediţiile poeziilor lui Eminescu*, în „Viaţa Românească", vol. XIX, 1927, 1 ianuarie, p. 99—100.

[11] Vezi L. Gáldi, *luer. cit.*, p. 332.

mite elemente comune între sonetul lui Cerri și tălmăcirea în germană a lingvistului român. Astfel găsim unele note personale în cele două poezii. Să se compare : (Tiktin) *Mir, ist's* (*als riefe sein gemessnes Schlagen*)

(Cerri) *Ist'mir* .....

În timp ce Eminescu folosește epitetul „dulce" în versul : *Miresei dulci i-ar da suflarea vieții*, la Tiktin găsim epitetul *moartă*, ca și la Cerri :

(Tiktin) *Die Braut, die todesstare zu beleben*
(Cerri) *Auf der Geliebten bleicher Todenwange.*

Putem trage de aici concluzia că Tiktin a cunoscut poezia poetului german? Greu de spus. De altfel nu poate fi exclusă nici ipoteza ca Tiktin să fi cunoscut unele variante elaborate de genialul poet. Într-adevăr, în varianta C (ed. Perpessicius, vol III, p. 155) găsim versul :

Miresei **moarte** *blînd mîngăie fața.*

Traducerea lui Tiktin a urmat, în genere, destul de fidel modelul eminescian.

Ca și sonetul *Veneția*, traducerea lui Tiktin folosește același tip de versificație.

La Cerri găsim rimele : *abba* în primul și în al doilea catren, *cdc* în prima terțină, *ede* în ultima (se introduce deci o rimă nouă și anume *e*, ceea ce face ca sonetul să fie mai puțin închegat).

În sonetul lui Eminescu și în traducerea lui Tiktin se folosesc rimele : *abba — baab* ; *cdc — dcd*.

În poezia lui Cerri, Veneția e comparată cu o iubită moartă, al cărei obraz livid e mîngîiat de *marea — copil*. În locul acestei imagini nu prea fericite a adolescentului înamorat, Eminescu, care ridică întreaga poezie la sfera absolutului folosește, ca simbol al veșniciei, zeitatea marină *Okéanos* [12], iar moarta Veneție [13], iubita lui, semnifică viața trecătoare. Între acești doi poli se desfășoară întreaga existență umană [14].

Tiktin folosește aceleași imagini ca și Eminescu. Lingvistul ieșean aduce totuși unele note personale. Pentru *Okéanos*, găsim la Tiktin *Meergott*. Iată versurile românești :

„*Okéanos se plînge pe canaluri...*
„**El** *numa'n veci e'n floarea tinereții*",

și cele corespunzătoare în germană :

„*Sieh dort den Meergott zwischen Gondelpfählen*
Sein ewig junges Haupt verzweifelt heben" [15]

Notele personale introduse de Tiktin nu duc la un decalaj nici noțional, nici imagistic. Pentru *preot* (cu sensul de „vestitor") apoziția lui *San Marc* (*Preot rămas din a vechimei zile*,

---

[12] În primele variante găsim *Oceanul*. Mai tîrziu, folosește *Okeanos*, denumirea grecească a zeului marin, după cum folosise un termen de aceeași origine pentru a denumi Luceafărul : *Hyperion*.

[13] „Poetul care cîntase, după Gaetano Cerri, așa de lapidar, moartea Veneției..." (G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, 1966, p. 289).

[14] „În centru, nu mai este poetul care caută să-și tălmăcească impresiile lui, ci însăși icoana cetății moarte, privite în cadrul puterilor cosmice : natura mereu aceeași care biruie tot ce e omenesc" (D. Caracostea, *lucr. cit.*, p. 198).

[15] Am confruntat poezia lui Eminescu și cu alte traduceri în germană, ea care se mențin însă la nivelul unei transpuneri „fidele". Ne referim, de exemplu, la volumul de poezii în germană, publicat cu ocazia sărbătoririi a 100 de ani de la nașterea poetului, sub titlul : *Mihail Eminescu. Gedichte*, București, 1950. Iată versurile de mai sus redate în acest volum :
„*Okéanos hört man auf Ufer weinen*
Denn er blieb jung, er bleibt's in Ewigkeit".

San Marc sinistru miezul nopţii bate), găsim la Tiktin cuvîntul *Mahner* „persoană care avertizează" :

Dumpf schlägt, ein Mahner aus der Vorzeit Tagen.
San Marco jetzt die mitternächt'ge Stunde.

În încheierea sonetului, găsim în ambele poezii aceeaşi idee a proclamării *ireversibilului*. Tiktin însă aduce unele schimbări, printre care omiterea cuvîntului „copil" din ultimul rînd :

(Eminescu) „*Rosteşte lin în clipe cadenţate*[16]
«*Nu-nvie morţii — e-n zadar, copile*»"

(Tiktin) „*Dem Meergott zu die we(h)mutsvolle Kunde*
«*Die Toten stehen nicht auf, du musst es* tragen !»"

S-a spus despre versul final al sonetului eminescian că e singurul care aminteşte de poezia lui Cerri (*Lass ab! die Toten stehn nicht auf, o Knabe* !)

Dacă ţinem seama de profunda deosebire dintre cele două poezii, nu putem vedea nici în versul final vreo „relicvă" a poeziei germane. Ideea din ultimul vers este diferită la cei doi poeţi. G. Cerri se adresează adolescentului înamorat de care e vorba în poezia sa. Eminescu prin „copile" din versul : *Nu-nvie morţii e-n zădar copile* înţelege că cineva ar trebui să fie prea naiv ca să poată crede în reversibilitatea timpului.

★

Studiul paralel al celor trei sonete ar putea aduce date noi pentru teoria traducerii şi stilistica comparată[17]. După cum ştim, cei care se ocupă de teoria traducerii au în vedere, în genere, numai raportul dintre o poezie dată şi traducerea acesteia în alte limbi, confruntîndu-se aşadar mai multe sisteme lingvistice.

În articolul de faţă, avem în vedere trei poezii aparţinînd la două sisteme de semne, mai precis un „original" în limba germană, „re-crearea" lui în română şi traducerea acestuia din urmă în germană.

---

[16] „Cît de departe e „imediateţa" acestui vers sonor de formula mai abstractă şi mai puţin conturată a lui Cerri : *Das Wort ertönte, wehmustvoll und traurig!* Acest singur vers ar fi destul pentru a ne îndreptăţi să considerăm sonetul lui Eminescu drept o capodoperă originală" (L. Gàldi, lucr. cit., p. 340)

[17] Vezi Etim. Ektund, *La stilistique comparée, base de l'art de traduire*, în „Babel", 1967, nr. 1. p. 23—31.

STÚDIA ET ACTA MUSEI ,,NICOLAE BĂLCESCU'', Bălceşti pe Topolog, 1969

Acest *magazin istoric* dedicat lui N. Bălcescu, de peste patru sute de pagini, nu are nici redacţie, cu comitet şi colegiu trecut pe una din paginile de deschidere, nici botezul publicistic de buletin, anuar, culegere de studii, revistă de studii etc. De asemenea, nu ţine nici de institute de cercetare, nici de colective de savanţi autorizaţi cu diplome, nici de facultăţi (care catedră ar fi putut realiza o asemenea performanţă ştiinţifică ?). Muzeul memorial ,,N. Bălcescu'' din Argeş nu este o instituţie cu vechime, cu fonduri adunate de o viaţă, cu tradiţii îndelungate în această activitate, pentru a i se pretinde cine ştie ce, nu are colectiv de cercetători. Este o instituţie culturală foarte tînără, apărută după ce fostei ,,case de creaţie'' a Uniunii Scriitorilor i s-a găsit adevărata şi meritata sa destinaţie. Dar tocmai de aici, de la Bălceştii de pe Topolog, ni se aduce un volum care răspunde celor mai alese pretenţii în materie. În locul unor sumare albicioase, pe care le urmărim ici şi colo, iată că avem nu ,,nişte'' contribuţii, un pachet de lucrări obţinute prin bunăvoinţă şi filantropism, ci un început de *Caiete Bălcescu*, aşa cum francezii au de ani pentru mai fiecare dintre scriitorii lor clasici. Exemplar pentru celelalte instituţii de acest profil, volumul *Studia et Acta Musei ,,Nicolae Bălcescu''* devine un şantier permanent deschis studiilor de orice natură despre viaţa, opera şi epoca martirului istoriei noastre moderne. Nu avem încă nici o biografie de mare amplitudine a lui Bălcescu, nici o ediţie ,,naţională'' a scrierilor sale. *Corespondenţa*, prin osîrdia lui G. Zane, este singura realizare ireproşabilă, pe latura istoriografiei literare, şi de anvergură din ultimele decenii de activitate editorială. Alte cîteva studii onorabile, publicate izolat prin reviste de strictă specialitate, pot fi citate cu certitudine, deşi valoarea lor nu se evidenţiază decît foarte rar, din cauza domeniului restrîns de circulaţie al publicaţiilor în care au fost tipărite. *Studia et Acta Musei ,,Nicolae Bălcescu''* pune capăt situaţiei de provizorat în această privinţă, organizînd un continuu pelerinaj al culturii noastre contemporane la spiritualitatea marelui paşoptist. Căci de acum înainte avem convingerea existenţei unei preocupări centralizate de un for care nu va mai aştepta date festive din calendarul cultural pentru a se scrie articole unele tot aşa de festive. Biografia, bibliografia, iconografia şi estetica despre N. Bălcescu au început să fie scrise, completate, înnoite aici. Istorici, memorialişti, descendenţi ai familiei, documentarişti, muzeografi, critici de artă sînt prezenţi în acest prim număr cu întradevăr contribuţii ştiinţifice, foarte variate ca tematică şi foarte armonios distribuite în ansamblul volumului. Astfel, începem cu identificările strămoşilor lui Bălcescu, unde ineditul abundă şi unde se deschide o perspectivă documentară nebănuită, recomandînd studiile de migală, pasiune, erudiţie ale Corneliei Pillat (*Preotul Dima zugravul*), Paul Cernovodeanu şi Horia Nestorescu-Bălceşti (*Casa Bălcescu din mahalaua Boteanu din Bucureşti*). Perioada revoluţionară este pusă într-o lumină complementară de viziune şi de informaţie întîi de toate prin contribuţia unuia dintre eminenţii istorici dintotdeauna ai paşoptismului românesc, Cornelia Bodea (*Bălcescu în 1849, 1851. Marginalii inedite*), apoi de Ion Cojocaru, cu o abordare interesantă asupra uto-

pismului revoluționar (*Bălcescu și furierismul. Cîteva indicii*) și de temeinicul studiu al unui mare talent de istoric, pe care moartea ni l-a răpit la vîrsta de 25 de ani, Dragoș Sterian (*Tabăra de la Rîureni*). Relațiile lui Bălcescu ca revoluționar de acțiune sînt remarcate în studiile lui Alexandru Culcer (*Un revoluționar transilvănean în relații cu Bălcescu — Alexandru Buda. Cu o scrisoare inedită a lui Nicolae Bălcescu*), Vasile Netea (*Relațiile lui N. Bălcescu cu cărturarii și luptătorii români din Transilvania*), I. D. Suciu (*Nicolae Bălcescu și Eftimie Murgu. O paralelă istorică*), Al. Csetri (*Bălcescu și emigrația poloneză. Noi contribuții documentare*). În sfera documentarismului de marcă se înscriu cercetările Elenei G. Zane, care clarifică variantele editoriale ale „Magazinului istoric pentru Dacia" (*Tirajele „Magazinului istoric pentru Dacia" și problema editării operelor lui Nicolae Bălcescu*), cercetările de sinteză asupra *Iconografiei lui Bălcescu* de Adrian Corbu, cercetările de teren, pe un fond temeinic de cultură documentară din studiul lui Nicolae Voicu (*Cîteva precizări cu privire la biserica de lemn de la Gîltofani*) și Corneliu Dima-Drăgan (*Cenzura în Țara Românească după revoluția din 1848*). George D. Florescu („*Steluța*"- *cînt al dorului de patrie, 1853*). Editorul a avut inspirația să dezvolte sumarul volumului, înglobînd laolaltă cu Bălcescu pe „frații" săi de crez. Nu este o abatere de la tematica propusă inițial? Absolut, nu. Cu toții aparțin unei structuri. Este adevărat că în alte cazuri contemporanii trăiesc în absență unii de alții, ca și cum nici nu s-ar cunoaște. Pașoptiștii sînt, însă, contemporani unii altora în sensul cel mai plin al cuvîntului. Ei trebuie știuți și studiați într-un ansamblu unit de studiu, pentru a înțelege atît pașoptismul, cît și pe fiecare pașoptist în parte. La această rubrică apar contribuțiile de arhivă ale lui Petre Costinescu (*Completări la biografia lui Dimitrie Bolintineanu*), N. I. Simache (*C. T. Grigorescu — un revoluționar piteștean pe malurile Prahovei 1824 — 1903*), George Potra (*Scrisori inedite de la Niță Magheru către unchiul său Gheorghe Magheru*), Mircea Stoia (*Date noi despre activitatea revoluționară a lui Cezar Bolliac în Transilvania*).

Evocările își au partea lor de valoare în istoria literară. Unii le contestă, acceptînd numai documentele „pure". Alții dau drept de a scrie memorii numai personalităților. Discriminare absurdă! Arhivele vii nu trebuie lăsate să se piardă. Sînt pierderi irecuperabile pentru documentaristica unei culturi. Cercetătorii pot accepta sau nu o părere, dar nu pot respinge o literatură de un gen aparte. Evocările unor membri ai familiei Mandrea sînt foarte importante și foarte pitorești pentru crearea atmosferei istorice în jurul Bălceștilor. Nu ne dăm seama pe loc de ce valoare capătă mai tîrziu asemenea mărturii. Practica trebuie continuată!

Pentru ca să fie acest început reușit, este adevărat că nu a trebuit nici redacție și nici colectiv de cercetare. Un singur om a fost suficient și acesta este actualul director la muzeului, Horia Nestorescu-Bălcești. Entuziasmul său iată-l concretizat într-o publicație științifică de onoare. Rețeaua noastră muzeistică din țară se poate mîndri cu această realizare a muzeului din Argeș, închinat memoriei lui N. Bălcescu.

Marin Bucur

ION CREANGĂ, Opere, I și II*

Ion Creangă este unul dintre marii noștri clasici care nu și-au tipărit în volum opera în timpul vieții. Dintr-o scrisoare adresată lui Titu Maiorescu la 25 mai 1883, aflăm că intenționa să-și adune „puținele scrieri" în volum și să le tipărească la Socec. Proiectul său nu s-a realizat. Cu puțin timp înainte de moartea scriitorului, V. G. Morțun începuse publicarea *Poveștilor*, din care s-au tipărit numai primele 10 coli. O dată cu îmbolnăvirea lui Creangă, s-a întrerupt pu-

* Ediție îngrijită, note și variante, glosar și bibliografie de Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș. Studiu introductiv de Iorgu Iordan, Editura Minerva, București, 1970.

blicarea. După moartea scriitorului s-a format, din inițiativa fiului său, Constantin I. Creangă, un comitet care să se ocupe cu editarea întregii opere. Comitetul, alcătuit din Grigore I. Alexandrescu, Eduard Gruber și A. D. Xenopol, a primit de la V. G. Morțun primele 10 coli, deja tipărite, din *Povești* și a îngrijit imprimarea în continuare a lor și a celorlalte lucrări sub titlul general *Scrierile lui Ioan Creangă*. Primul volum a apărut la 1890, cu subtitlul: *Povești*. Era precedat de o prefață alcătuită de A. D. Xenopol (p. I—IV) și o biografie amănunțită scrisă de Grigore I. Alexandrescu (p. 1—29). Al doilea volum, subintitulat *Diverse* a apărut în 1892 și cuprindea: *Amintiri din copilărie, Popa Duhu, Cinci pîni, Ioan Roată și Vodă Cuza, Ioan Roată și Unirea, Poezii poporane, Poezii proprii, Cuvinte, Rostiri.* (Ion Creangă, *Opere*, I, Notă despre ediție, p. LXVII). Acestei ediții i-au urmat — în decursul vremii — 68 de alte ediții: opere complete sau opere alese și încă 140 de traduceri în limbi străine a diferitelor părți din opera sa artistică. (Bibliografia ediției, p. 373—388 și p. 412—418).

Noua ediție — pe care o prezentăm — alcătuită de acad. Iorgu Iordan și Elisabeta Brîncuș, este cea mai completă dintre cîte au apărut pînă acum și cea mai bine alcătuită sub raport științific. Stabilirea textului fiecărei bucăți literare, însoțirea fiecărui compartiment de scrieri cu note și explicații, care iau adesea proporțiile unor adevărate studii, măresc valoarea noii ediții: Ion Creangă, *Opere*, Scriitori români, I, II.

În cele ce urmează ne vom referi la concepția editorilor în alcătuirea ediției, scoțînd în evidență unele idei directoare.

Volumul I se deschide cu o substanțială *Introducere* în care se face o analiză amănunțită a trăsăturilor caracteristice ale omului și artistului Creangă. Viața povestitorului, angrenată în aceea a satului de „răzeși fără pămînturi", în descendență ardelenească, cu atributele ei de „atitudine demnă, dragoste de libertate și uneori dîrzenie" este hotărîtoare pentru ceea ce va constitui caracterul popular al operei sale. Sînt urmărite episoadele școlarității, atitudinea sa față de clerul în rîndurile căruia intrase, față de monahii pe care îi cunoscuse în viața lor de toate zilele. Moravurile ambelor categorii îi displăceau. El ar fi voit să avem, atît clerul de mir cît și pe cel monahal: cult, cucernic, modest, atașat sincer profesiei îmbrățișate, în felul lui Isaia Teodorescu — Popa Duhu — dascălul său de la „școala domnească din Tîrgul Neamțului". Cum înțelegea Creangă comportarea preotului, o vedem din articolul *Misiunea preotului la sate*. Uitîndu-se în stînga și în dreapta și văzînd contrastul între ceea ce gîndea el și realitatea tristă, Creangă nu s-a atașat de preoție. Din modul cum a privit caterisirea, se înțelege că pe el nu l-a supărat decît fățărnicia forurilor bisericești în privința acuzațiilor aduse, nu îndepărtarea dintr-un cin pentru care el nu avea considerație. Profesia de învățător l-a atras cu o forță deosebită. Talentul de scriitor, asociat cu cel de om al școlii, a dat cele mai bune roade mai întîi în activitatea sa de alcătuitor de manuale didactice. Repetatele ediții ale cărților sale l-au consacrat ca pe cel mai bun autor de cărți de școală, inițiatorul unor metode de predare înaintate, situîndu-l printre didacticienii de frunte ai învățămîntului nostru.

În paragraful ultim al introducerii, acad. I. Iordan se ocupă pe larg — pînă la epuizarea problemei — de limba și stilul operei lui Creangă. Ca și despre același capitol din ediția Neculce, putem declara cu toată siguranța să puține lucruri se vor mai putea spune în viitor despre cele arătate aici, dar cu singuranță că nu se vor putea infirma nici una din precizările făcute în jurul acestor probleme. Mă voi opri la două din observațiile de aici: 1. „Limba lui Creangă are caracter popular, nu regional. O bună parte a materialului lingvistic folosit de el aparține graiului moldovenesc, a cărui arie, de altfel, depășește adesea granițele Moldovei, dar alături de acest material există altul, mult mai bogat, cunoscut, în grade diferite, tuturor graiurilor românești, așadar limbii întregului nostru popor" (p. LXV). 2. „Cu mijloace lingvistice simple și, cantitativ vorbind, sărace, la fel cu conținutul obiectiv (sau material) al operei sale, povestitorul humulești-tean a izbutit să egaleze pe cei doi mari artiști ai cuvîntului românesc, contemporani cu dînsul, care sînt Eminescu și Caragiale" (p. LXVI).

Alcătuirea ediției. Noua ediție a scrierilor lui Creangă cuprinde : *Povești, Amintiri, Povestiri.* Acestora li s-au adăugat : povestirile cu caracter instructiv-educativ, poeziile originale publicate în manualele școlare, apoi cîteva poezii populare culese de scriitor, articolele privind polemica prilejuită de apariția manualelor la care a colaborat, cîteva scrieri postume și un număr de scrieri adresate unor rude și cunoscuți oameni de cultură ai vremii. În privința textului de bază al acestor scrieri, editorii au pornit pentru *Povești, Amintiri* (I, II, III) și *Povestiri* de la textul publicat în „Convorbiri literare", corectat de Creangă. Celelalte materiale au fost reproduse după publicații ale căror texte au fost supravegheate de Creangă. Remarcăm grija deosebită a editorilor de a reda „pronunțarea autorului" în scrierile respective (p. LXX). Creangă tindea către normele limbii literare, dar în vremea cînd scria, limba literară era în faza desăvîrșirii. De aceea apar în scrisul său dublete fonetice, care îi sînt proprii. Pentru aceasta, editorii de acum le păstrează întocmai, nu cum au făcut alții, unificînd pronunția marelui nostru povestitor.

Poveștile. Creangă a alcătuit o *Prefață la poveștile mele,* care a fost publicată sub formă de facsimil în ediția de la Iași, vol. I, 1890. Ca întindere are doar cîteva rînduri (p. 3). Poveștile — în număr de 9 — au apărut în „Convorbiri literare" între 1 octombrie 1875 (*Soacra cu trei nurori*) și 1 aprilie 1878 (*Ivan Turbincă*).

Amintiri din copilărie. Acest „prim roman al copilăriei țărănești în literatura noastră" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Creangă,* E. P. L., 1963, p. 135/248) a apărut în „Convorbiri literare", în 1881 (1 ianuarie, 1 aprilie) și 1882 (1 martie), iar partea a IV-a s-a tipărit în ediția scrierilor lui Creangă, vol. II, 1892.

Povestirile. În grupa aceasta sînt introduse mai multe bucăți decît în edițiile apărute anterior : *Poveste* (extrasă din „Învățătorul copiilor"...). Atribuirea acestei scrieri lui Creangă a fost făcută de M. Eminescu într-o dare de seamă despre manualul amintit, publicată în „Timpul" din 7 mai 1880, unde se reproduce și povestirea. Confirmarea paternității stabilite de Eminescu ne-o dă manuscrisul autograf al povestirii, păstrat în B. A. R. În darea de seamă menționată, Eminescu face o caldă prezentare „Învățătorului copiilor", socotind-o cea mai bună carte de acest fel pe care o avea învățămîntul nostru (p. 213 — 215). Urmează apoi *Moș Nichifor Coțcariul,* caracterizată de G. Călinescu în monografia sa despre Creangă întîia mare nuvelă românească de atmosferă, și din ea se trage toată nuvelistica noastră modernă" (p. 240). Este menționată tot în rîndul povestirilor : *Povestea unui om leneș,* după care sînt trecute : *Moș Ion Roată, Ioan Roată și Vodă Cuza, Popa Duhu.* Cele două narațiuni despre moș Ioan Roată „exprimă resentimentul scriitorului față de abuzurile boierești, solidaritatea cu țărănimea asuprită și dragostea pentru Cuza Vodă, înfățișat ca o legendară întruchipare a dreptății". „Nu împotriva actului unirii se ridică eroul lui Ion Creangă, ci împotriva demagogiei boierești. Unirea, realizată în 1859, lărgise piața de desfacere pentru boieri și burghezie, dar nu micșorase apăsarea țărănimii" (p. 232 — 233). *Popa Duhu* este o amintire despre fostul său dascăl de la Școala domnească din Tîrgul Neamț, Isaia Teodorescu, mort în 1877, în vîrstă de 65 ani, ca îngrijitor al bisericii Nicoriță din Iași. Folosind diferite izvoare, editorii reconstituie biografia și subliniază ideile iluministe ale învățătorului lui Creangă (p. 238).

Povestiri didactice. Grupul acestor materiale reprezintă colaborarea la partea literară a manualelor didactice scoase de Creangă și colaboratorii săi. Prin ele, marele nostru povestitor urmărea să-i învețe pe copii lucruri folositoare. Umorul sănătos, verva și mișcarea ce le caracterizează le fac atrăgătoare la lectură. Pe unul dintre manualele la care a colaborat Creangă a învățat M. Sadoveanu. Despre plăcerea pe care a simțit-o în contactul cu acest manual ne vorbește în evocarea *În amintirea lui Creangă* (p. 247). Bucățile reproduse în această ediție sînt : *Pîcală, Inul și cămașa, Acul și barosul, Ursul păcălit de vulpe.*

Versuri originale. Pentru manualele de care a fost vorba, Creangă a alcătuit și cîteva poezii, în care se urmărea același lucru ca în *Povestirile* amintite mai înainte (p. 256).

Poezii populare. Într-o vreme, Creangă a stat la „Spitalul Brîncovenesc", căutîndu-şi sănătatea. Din acest timp datează culegerile de producţii populare : *Cînd eram în floarea mea, Mielușica, Bratu* (publicate în „Contemporanul" din 1881 şi 1882, şi *Lina Cătălina* (apărută în „Convorbiri literare" din 1882). Toate aceste versuri au fost auzite de la o gardiancă din spital (p. 259).

Articole. Sub acest titlu sînt adunate cîteva articole ale lui Creangă scrise în împrejurări variate. În *Misiunea preotului la sate*, Creangă dă sfaturi în spirit iluminist în legătură cu misiunea preoţilor. Aceştia, împreună cu învăţătorii, trebuie să contribuie la ridicarea culturală a poporului şi prin ea la ridicarea buneistări a celor cărora se adresează (p. 91 — 95). În *Iezuitismul în România*, Creangă cerea îngrădirea libertăţilor nelimitate pe care şi le luau clericii catolici în ţara noastră (p. 96 — 99). Foarte interesante sînt articolele în care Creangă a apărat, a explicat, a popularizat metodele noi promovate în manualele sale. Cărţile de şcoală alcătuite de Creangă se găsesc la începutul activităţii publicistice a povestitorului nostru. Ele s-au bucurat de o faimă deosebită în acea vreme, dovadă multele ediţii ale lor. (*Abecedarul* a apărut în 1889 în ediţia a 21-a, iar *Cartea de cetire* în ediţia a IX-a). Polemica cu Ion Pop Florantin se angajează în ultimii ani ai vieţii lui Creangă : 1887, 1888. În cursul desfăşurării ei, marele nostru povestitor şi-a apărat originalitatea metodei fonetice propusă în *Metodă nouă de scriere şi cetire* pentru clasa I primară, a demonstrat că manualele lui Ion Pop Florantin sînt alcătuite rău, şi că ale sale sînt mai ieftine decît ale lui Ion Pop Florantin, care-l acuzase pe Creangă şi pe colaboratorii săi de speculă. Exceptînd conţinutul acestor articole, care sînt alcătuite cu logică şi cu un fond ştiinţific precis, ceea ce le măreşte valoarea şi le ţine şi azi în actualitate este verva satirică a lor şi concretizarea situaţiilor cu ajutorul unor proverbe aşa de bine potrivite încît toate aceste pagini se citesc cu plăcerea şi cu uşurinţa specifică celor mai izbutite pagini literare.

Postume. În această categorie intră cîteva materiale cu un conţinut variat. Între ele este trecută o *Autobiografie*, de fapt o reducere a *Amintirilor* la cîteva date din viaţa scriitorului, înşirate cronologic ; un basm neterminat : *Făt-Frumos, fiul iepei* (publicat în „Convorbiri literare" din 1898) ; un fragment dintr-o piesă de teatru : *Dragoste chioară şi amor ghebos* — de fapt, două replici, cu eroi din mahalaua Ţicăului. Acestora li se adaugă poezii originale, nişte versuri populare şi cîteva însemnări de expresii populare pe care scriitorul le-a folosit în scrierile sale.

Corespondenţă. Această parte a volumului cuprinde o serie de scrisori trimise de Creangă unor membri ai familiei sale, unor oameni de cultură cu care a avut legături : Conta, Maiorescu, Eminescu, Negruzzi, Kogălniceanu, Slavici, Gane sau unor prieteni. Conţinutul acestor scrisori ne arată un Creangă afectuos — pînă la duioşie, — fie faţă de rudele sale, fie în legătură cu „marii săi prieteni", cum îi numea pe Conta, Maiorescu, Eminescu. Extrem de interesante sînt şi notele editorilor despre unele dintre aceste personaje. Ele ne aduc lămuriri cu privire la relaţiile scriitorului cu aceste personaje ale vremii.

Volumele se termină cu *Note şi variante*, iar celui de-al doilea i se mai adaugă un *glosar* şi o *bibliografie selectivă.*

Deosebit de bogate şi interesante sînt *Notele* ediţiei (p. 229 — 256), prin varietatea problemelor la care se opresc editorii. Unele privesc felul cum a fost prezentat Creangă scriitorul de-a lungul vremii în memorii, monografii, istorii literare, studii şi articole semnificative, începînd cu junimiştii şi sfîrşind cu cercetătorii de prestigiu din vremea noastră. În altele se arată contribuţiile de seamă în privinţa studiului limbii scriitorului, de la Weigand pînă azi. Sînt menţionaţi apoi scriitorii care l-au preţuit pe Creangă, începînd cu Eminescu şi terminînd cu M. Sadoveanu.

Terminînd de cercetat cele două volume de restituiri ale operei lui Creangă ai sentimentul unei duble satisfacţii. Întîi cu privire la lărgirea orizontului despre opera lui Creangă. Facem

cunoştinţă cu o operă mai bogată, mai variată. În rîndul al doilea, studiul introductiv, notele, variantele de o bogăţie rar întîlnită la o ediţie a unui scriitor, lămuresc cele mai dificile probleme legate de opera marelui nostru povestitor.

I. D. Lăudat

ION APOSTOL POPESCU, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*

Valoarea artistică a icoanelor româneşti pe sticlă reprezintă o „descoperire" relativ recentă a istoriei artelor plastice. Revelaţia frumuseţii şi a importanţei lor trebuie pusă neapărat în legătură cu mişcarea artistică europeană de după primul război mondial, şi îndeosebi cu cea expresionistă. Sublinierea „modernităţii" artei iconarilor români încă de la primele articole, înaintea unei judecăţi propriu-zise de valoare, e o dovadă, credem, concludentă în acest sens. În orice caz, reflecţiile lui Lucian Blaga, ce împing trăsăturile desprinse artei zugravilor anonimi pînă la caracterizarea fenomenului cultural românesc în ansamblul lui, impun un punct de vedere modern, dacă nu chiar modernist, în receptarea icoanelor pe glajă.

Faptul se cuvine să fie reţinut, deoarece el constituie cauza esenţială a interesului aşa de larg stîrnit dintr-o dată de icoanele pe sticlă, ce capătă proporţiile unei adevărate mode. Entuziasmul fără rezervă cu care a fost îmbrăţişat acest fenomen popular, vechi de aproape trei secole, a generat, cum s-a mai întîmplat în situaţii similare, o scădere a spiritului critic, o confuzie de natură estetică nu numai în rîndul publicului, ci şi al criticilor şi artiştilor.

Iată de ce tendinţa de rejudecare a moştenirii artistice a icoanelor pe sticlă, observabilă în ultimii ani — e suficient să amintim contribuţiile lui Cornel Irimie, Ştefan Meteş, V. Drăguţ —, ni se pare binevenită.

Înscriindu-se pe linia elucidărilor ştiinţifice cartea lui Ion Apostol Popescu, de curînd apărută, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, constituie un adevărat punct de reper metodologic.

Pasionat cercetător al folclorului literar, profesorul Ion Apostol Popescu ni se dezvăluie în lucrarea de faţă şi ca un bun cunoscător al plasticii populare, în hotarul căreia se pare că stăruie de multă vreme.

Propunîndu-şi cu modestie să înfăţişeze istoria şcolii de pictură de la Nicula, să facă, cu alte cuvinte, monografia uneia din aşezările cu vechi tradiţii în zugrăvirea icoanelor pe sticlă, Ion Apostol Popescu întreprinde de fapt o cercetare a întregului spaţiu transilvănean, iniţiind studiul sistematic al acestui tezaur popular de frumuseţi. Cu o minuţie demnă de admirat, autorul epuizează problemele ridicate de apariţia şi dezvoltarea iconăritului la Nicula, lăsîndu-ne la sfîrşit o imagine vie şi complexă a satului românesc de lîngă Gherla, în care pictura icoanelor pe sticlă a devenit un fenomen aşa de natural, încît ţăranii zugrăveau adesea, în mod aparent paradoxal, icoane, fără a şti carte.

Amănuntul acesta, asupra căruia Ion Apostol Popescu nu stăruie îndeajuns, ni se pare grăitor pentru caracterul folcloric al icoanelor pe sticlă de la Nicula. Extragerea semnificaţiilor ce decurg din el l-ar fi scutit, desigur, pe autor de lungile pledoarii asupra condiţionării apariţiei picturii pe sticla de la Nicula de factori strict locali. Chestiunea filiaţiei e de mai mică însemnătate în cazul fenomenelor folclorice, deoarece motivele, practicile şi tehnicile trec nestingherite de la un popor la altul. Mai mult decît „de unde vin", importă „ce devin" acestea în noul climat.

Şi icoanele artiştilor niculeni — indiferent de unde vor fi învăţat aceştia meşteşugul — au căpătat cu timpul destule trăsături distinctive. Impresionează, oricum înălţimea artistică la care zugravii ţărani de aici au ridicat practica, puterea cu care ei au asimilat-o, nu numai ca viziune

şi mod de execuţie, dar şi ca semnificaţie. Expunerea profesorului Ion Apostol Popescu ne lasă să înţelegem că icoanele pe sticlă şi-au pierdut de mult în rîndul artiştilor funcţia sacră, iar pictarea lor ca atare a devenit un simplu meşteşug popular, ca oricare altul.

Date fiind condiţiile de mai sus — la care se cuvine să adăugăm proporţiile de masă ale practicii în cadrul satului şi mai ales rolul neaşteptat de mare al femeilor —, poate că ar fi fost bine ca autorul să-şi fi sprijinit mai mult demonstraţia specificului icoanelor de la Nicula pe caracterele eminamente folclorice „naive" ale fenomenului, pe modul în care, mai mult ca oriunde, elementele viziunii populare româneşti asupra lumii hotărăsc însuşi felul de reprezentare plastică a eroilor şi scenelor. Importanţa pe care Ion Apostol Popescu o acordă unor factori exteriori, cum ar fi vestimentaţia şi peisajul, nu-i în măsură să-i avantajeze pledoaria. De asemenea încercarea sa de a justifica individualitatea artistică a fiecărei icoane sau a fiecărui iconar în parte îl duce în dese cazuri la pierderea din vedere a însăşi ţintei finale a cărţii pe care o reprezintă evidenţierea modului specific de exprimare artistică, în ansamblu, al unei şcoli plastice populare. Fapt pentru care cititorul rămîne nu îndeajuns de convins de deosebirea dintre icoanele de la Nicula şi cele din alte centre populare româneşti.

Observaţiile noastre sînt generate tocmai de stima pe care o avem faţă de opera de pionierat pe care Ion Apostol Popescu o iniţiază cu atîta entuziasm. Meritele cărţii sînt incontestabile. Dintre ele, ţinem să relevăm măcar cîteva : urmărirea cu rezultate surprinzătoare a interconditionării artei populare cu folclorul în cadrul elaborării icoanelor pe sticlă, evidenţierea rolului lui complex jucat de iconari în creaţia populară a ultimelor secole, admirabila analiză a răspîndirii icoanelor de la Nicula în restul cuprinsului românesc şi a influenţei exercitate de meşterii niculeni asupra altor centre populare similare, în sfîrşit, însăşi lămurirea apariţiei şi evoluţiei fenomenului picturii pe glajă la Nicula şi în vecinătăţi.

Toate acestea ridică valoarea studiului lui Ion Apostol Popescu, pe care avem bucuria să-l semnalăm iubitorilor artei noastre populare, ca o însemnată realizare în domeniul atît de complex al studierii şi valorificării frumuseţilor artistice ale icoanelor noastre pe sticlă; ca o remarcabilă contribuţie la exegeza artei populare româneşti.

I. Oprişan

Z. ORNEA, *Sămănătorismul, Editura Minerva, Bucureşti, 1970*

Despre „Sămănătorul" şi *sămănătorism* s-a scris foarte mult şi s-a spus prea puţin ca adevăr intangibil. Interpretările au alunecat cînd într-o parte cînd în alta, dîndu-se cu o mare sgîrcenie cîteva „merite", pentru a sparge ici şi colo sumbrul tablou al acestui fenomen politico-cultural de la începutul secolului. Unii dintre noi i-au luat ori ce contribuţie literară, lăsîndu-l pe cîmpul de bătaie ca un schelet. Aceasta pentru a absolvi pe scriitorii care onoraseră revistele lui Iorga de eventuala răspundere a înrolării lor în rîndurile partizanilor unei credinţe estetice „eronate". Alţii, n-au mai mers deloc la textele originale, mulţumindu-se să copieze citatele clasice, şi punînd problemele din punctul de vedere al unei principialităţi pe deasupra particularului manifestării sămănătorismului. S-ar părea că începutul secolului al XX-lea în literatura noastră ar fi acoperit de două erori istorice : sămănătorismul şi poporanismul, ambele ideologii fiind mişcări de diversiune ale claselor diriguitoare. Nimic mai crud decît de a-l vedea pe Iorga într-o parte, pe Stere şi pe Ibrăileanu în alta, manipulaţi de o lume care le repugna şi împotriva căreia ei luptau. Aşadar, pentru a reuşi azi o tentativă de a cerceta fenomenul suprastructural

al sămănătorismului, trebuia undeva avut curajul de a șterge cu buretele peste unele denaturări, de a evita căile cu ocolișuri și obositoarele „puneri la punct" ale unor specialiști de acest soi. Z. Ornea face în primul rînd o lectură nouă, necenzurată de nici o preconcepție, îl citește astăzi pe Iorga ca îndrumător nu numai al unei reviste ci al unei generații și al unei epoci, îi citește pe înaintașii săi, care i-au prefigurat ideologia, apoi întreaga literatură și publicistică din constelația așa de împestrițată a revistei „Sămănătorul". Z. Ornea își stabilește o relație de studiu fără intermediar, de unde impresia că ni se descoperă un alt fenomen decît acela despre care am auzit vorbindu-se pînă acum : nici strălucitor ca un astru, nici întunecat din lipsă de orice energie. Monografia lui Z. Ornea despre sămănătorism vine cu o optică nouă, procedînd la o amplă analiză a stadiilor primare, a cauzelor, a formelor de manifestare, a sucombării ideilor, a încercării de preluare și de uoștenire. Este o dezbatere de idei, și plină de idei. *Sămănătorismul* se desfășoară cu micii și marii săi curenți de alcătuire, cu rezervoarele sale subterane, au albiile neregulate, accidentale și nu o dată nefirești pe care și le caută de-a lungul existenței. Pentru Z. Ornea, *sămănătorismul* este un tot complex care angajează politica, viața socială, economică și cultura în egală măsură, fără a prima una sau alta, fără a avea o notă sau alta în exclusivitate. Sămănătorismul scriitoricesc are implicații din capul locului în sămănătorismul economic și politic. Și invers. El nu este numai un curent literar sau numai unul politic sau economic. Z. Ornea nu cade în adiacențe. Nu discută, inutil de altminteri, ce este sămănătorismul : curent, mișcare etc. Sămănătorismul apare în viziunea sa ca o parte activă din dinamica suprastructurii societății românești de la începutul secolului nostru. De obicei, criticii și istoricii literari, strict profesionalizați, au fost nașii de pînă acum ai sămănătorismului. Punctul de vedere al unora sau altora este indispensabil, dar rămîne parțial, întrucît acest curent, sau nu știu cum să-i spun, nu este o manifestare strictă de ordinul criticii și istoriei literare. Z. Ornea angajează o discuție, peste specialitate și domeniu restrîns, căutînd o structurare integrală a fenomenului. Îl face o radiografie completă, o intervenție din afară, din nenumărate puncte de excaladare și de interpretare. Căci pentru a fi diferențiat ulterior, ca orice realitate, sămănătorismul are nevoie de o analiză infrastructurală, de o exegeză a întregului descompus, recompus, pe fragmente și unități. Z. Ornea este un sociolog de formație filozofică și ca atare întreprinde o cercetare „de teren" a sămănătorismului. Monografia sa este a unei unități sociale : parametrul de desfășurare, factorii biologici, starea psihică, comportamentul social-economic, interdependența elementelor, disputele și refuzurile, victoriile și achizițiile, avansările în timp sau căderlie în urma timpului, raza de acțiune și de difuziune, de creștere și de descreștere a ideilor. Fenomenul sămănătorismului provocat de revista cu același nume, apare ca o necesitate istorică în plan spiritual, cu erorile anume de interpretare, dar nu ca o aberație. Există în studiul lui Ornea o acceptare deschisă a adevărului. Datele impun un punct de vedere, nu supunerea la un punct de vedere din afară. Sociologia sămănătorismului este o practică nouă ca metodă de lucru, întrucît asemenea manifestări erau integrate într-un ansamblu de necesități și indeterminațiuni de ordin social, economic și cultural. Că este o carte de sinteză, cartea lui Z. Ornea, cum se obișnuiește să se spună despre cărțile reușite, aceasta nu știu, întrucît socotesc că nu există cărți specializate în analiză și cărți specializate în sinteză. Autorul nu recurge la sisteme. Aceasta este încă una dintre calitățile lucrării. Organizarea și alcătuirea ei stilistică derivă dintr-o cultură temeinică și dintr-o siguranță a excursului prin acea parte de secol, fără semnalele de siguranță ale anumitor înaintași. Este o geografie pe care autorul o catagrafiază singur, fără calcuri de studiu. Cînd se credea că s-a scris suficient despre sămănătorism, cartea lui Ornea ne demonstrează că începem să înțelegem aceste manifestări cu optica unei stări de cultură actuală și cu experiență de cultură care implică noi „revizuiri" critice, noi date și noi sinteze. Dacă ultimul cuvînt nu s-a spus și nu se va spune niciodată, *sămănătorismul* lui Z. Ornea cuprinde un punct de vedere grav în sensul de competență, de obiectivitate și de originalitate. Recompunerea fazelor genetice ale unei culturi nu este o repe-

ție de spectacol ci o formă de refacere a experienței unei culturi în baza unei experiențe recente. *Sămănătorismul* este o carte asupra căreia s-a gîndit. Observația de expresie, de titlu sau cifră este de nivelul referatului. Ea aparține procentului minimal de eroare al oricărei cărți, de la capodoperă pînă la ultima scriere. Această istorie recentă a sămănătorismului, perspectivată sociologic și cultural, se impune ca un act viu de discuție, de preluare și mai ales de interpretare. Neaderența la cutare punct de vedere implică personalității autorului o răspundere, nu o imputare. De fapt, „observațiile" oricui ar trebui să fie înțelese în presa literară ca puncte posibile de vedere, nu dictatumuri de opinii. Cartea lui Z. Ornea, ca orice recepție autentică, incită la meditație, abate atenția de la amatorism și de la comoditate, provoacă idei și redimensionează spațiul unei manifestări despre care mai mult s-a vorbit decît s-a știut. Este o carte de bază asupra sămănătorismului. Cu asemenea fundamente se pot întreprinde noi avansări în interiorul fenomenelor complexe de cultură și civilizație națională în secolului al XX-lea.

Marin Bucur

V. OZEROV, *Polvieka Sovietckoi literaturî* (Jumătate de veac a literaturii sovietice), Moscova, 1967.

Scrisă într-o manieră eseistică, ultima carte a lui Vitalii Ozerov nu conține, cum s-ar putea bănui după titlu, vreo prezentare sistematică, riguroasă, a evoluției literaturii sovietice din 1917 pînă-n zilele noastre. E o lucrare prin excelență personală. Un critic de prestigiu, redactor-șefi al revistei „Voprosî literaturî" secretar al Uniunii scriitorilor sovietici, expune punctul său de vedere asupra drumului parcurs în 50 de ani de literatura patriei sale.

De altfel, autorul însuși ne previne într-un cuvînt introductiv că prezentarea nu va fi exhaustivă. Obiectul cercetării nu e totalitatea, ci ansamblul, din care cauză și toate referirile concrete, ca și analizele mai dezvoltate (de care beneficiază numai *anumite* opere), sînt doar ilustrative. Cineva i-ar putea reproșa lui V. Ozerov că nu e consecvent cu sine însuși atunci cînd dă totuși unor analize o extensiune prea mare, întrerupînd fluxul expunerii. Dar nu se poate contesta că și în acest fel autorul reliefează *viziunea sa* asupra obiectului. E preferată proza. Poezia, dramaturgia, critica sînt amintite doar pentru completarea tabloului. De săpat, se sapă în adîncime numai pe terenul oferit de proză (M. Gorki, Serafimovici, Babel, Furmanov, Ostrovski, Șolohov, Leonov, Simonov ș. a.). Ceea ce se explică, poate, și prin faptul că Ozerov ca critic s-a ocupat toată viața sa aproape în exclusivitate de proză (o carte a lui, referitoare la chipul comunistului în proza sovietică, a fost tradusă cu ani în urmă și în românește).

În principal, eseul are în vedere literatura rusă. Era și greu, practic imposibil, să încapă într-un volum, de proporții totuși reduse, cele peste 80 de literaturi sovietice. Cu toate acestea, în toate capitolele, atunci cînd se caracterizează direcțiile principale ale dezvoltării, se fac trimiteri la alte literaturi — cea ucraineană în primul rînd, apoi literaturile baltice, caucaziene, cele din Asia Centrală. În general, lucrarea impresionează prin volumul uriaș al materialului prelucrat. În profida lacunelor inerente, imaginea de ansamblu a literaturii sovietice și a literaturii unui *continent* socialist se realizează, și în asta rezidă, socotim noi, meritul principal al volumului.

Valoarea lui critică e însă mai redusă. Din primele pagini ne dăm seama că autorul nu și-a propus să facă o analiză amănunțită și substanțială a proceselor și fenomenelor literare, ca să

prezinte *un bilanț al realizărilor* cu prilejul unei date memorabile pentru umanitate — a 50-a aniversare a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Momentele dificile în dezvoltarea literaturii sovietice, înfruntările ascuțite de opinii, greșelile, în special cele legate de cultul personalității, care au necesitat ulterior reparații dureroase, nu sînt ocolite, sînt chiar prezentate sumar, ca aduceri aminte necesare înțelegerii unui proces, dar totuși doar ca niște date în afara temei, căci, repetăm, tema e „bilanțul realizărilor".

Acesta fiind profilul lucrării, în raport cu el realizarea e remarcabilă. Materialul propriu-zis e dispus cronologic, pe capitole conținînd fiecare fenomenele caracteristice cîte unei etape, alcătuindu-se astfel un film nu doar sugestiv, dar și captivant. E de menționat și stilul foarte „literar" al expunerii, care avantajează lucrarea, în sensul că o adresează dintr-o dată unor categorii diferite de cititori. Pe de o parte nu ne îndoim că volumul se va instala temeinic în bibliografia de specialitate, și nu doar ca o sinteză parțială reușită, dar și pentru că conține informații în plus, în comparație pînă și cu cele mai complete sinteze realizate pînă acum. Pe de altă parte, ca o lectură plăcută pentru cei mai puțin inițiați, același volum oferă un tablou global și colorat al dezvoltării literaturii sovietice oricui s-ar interesa de problemele ei, nefiind specialist. E o carte și științifică și de popularitate în același timp.

Obiecțiile cîte i s-ar putea aduce nu decurg deci nici din profilul lucrării, nici din calitatea realizării. Ele țin de unghiul de vedere al autorului.

Astfel, nepropunîndu-și, după cum am mai spus, să dea o prezentare sistematică a întregii evoluții literare, ci să facă doar un bilanț (ilustrat) al realizărilor, autorul își permite, firesc, o mare libertate de mișcare în selectarea materialului. Iar în această operație vehiculează niște criterii de ierarhizare pe care, de altfel, fără a le afișa, nici nu le ascunde. S-ar putea spune că spiritul în care s-a făcut selectarea a fost cel mai bine definit în fraza cu care începe ultimul capitol: „Literatura sovietică a fost un tovarăș de drum credincios și un prieten de nădejde al poporului în toate etapele luptei revoluționare și construcției socialiste" (p. 379). Se pornește deci de la ideea, azi unanim acceptată în țările socialiste și în cercurile artistice progresiste ale întregii lumi, că literatura (arta în general) nu poate fi considerată doar ca o reflectare pasivă a realității, ci că ea are de jucat un rol activ, alături de forțele sociale înaintate. În condițiile socialismului ea a căpătat și *noi* posibilități de a juca, chiar programatic, acest rol activ, încadrîndu-se în lupta generală a poporului. Or, se poate spune că V. Ozerov transformă această particularitate a dezvoltării artistice în socialism în principalul, dacă nu chiar unicul criteriu de apreciere a operelor literare. Pentru fiecare etapă se prezintă mai întîi care au fost problemele pe care le avea de rezolvat societatea, iar apoi se urmărește cum literatura a contribuit la rezolvarea lor.

Dar să nu se creadă că lucrarea are un iz sociologizant. Criteriile nu se substituie. Sînt date ca exemple numai opere de reală valoare artistică, iar pe baza lor se fac considerații pertinente privind cuceririle și inovațiile în domeniul formei, al genurilor, stilurilor etc. Literatura se discută ca literatură, ca artă. Tot ce nu are valoare ca artă, chiar atunci cînd eforturile de a contribui la progresul societății sînt vizibile, e dat la o parte. Criteriul de care am vorbit operează doar înlăuntrul seriei de producții avînd incontestabilă valoare artistică. În consecință, nu criteriul îl punem în discuție, ci absolutizarea lui, dat fiind faptul că autorul nicăieri nu menționează măcar că criteriul ales e doar unul din cele posibile, nu arată de ce și cum în virtutea lui o seamă de opere foarte valoroase din alt punct de vedere au fost lăsate la o parte. Vorbind și mai la obiect, V. Ozerov nu omite nimic din ce este efectiv valoros, însă atunci cînd anumite opere, în raport cu criteriul de selectare ales, nu sînt relevabile, le menționează doar, în timp ce altora le sînt rezervate uneori și 8 — 10 pagini. Astfel, ca să dăm un exemplu, despre romanele lui Pilniak se amintește doar ca de niște opere prin care s-a manifestat o anumită interpretare unilaterală a fenomenului revoluționar, în timp ce despre *Ceapaev* al lui Furmanov se vorbește îndelung ca

despre o operă exemplară. Ceea ce în sine n-ar putea îndreptăți, evident, nici o critică (din moment ce autorul n-a scris o dare de seamă, ci un eseu în care își afirmă punctul său de vedere), dacă ar fi punctate măcar și alte unghiuri posibile de abordare.

Tocmai pentru că volumul lui V. Ozerov pe care-l recenzăm e o carte captivantă, cititorul regretă că în cuprinsul lui găsește prea puține referiri și la dinamica internă a procesului literar, la realizările care l-au fermentat nu doar prin funcția socială a operelor respective, dar și prin descoperirile artistice, prin lărgirea problematicii umane etc. Doar știut este că literatura sovietică e deosebit de bogată tocmai în asemenea împliniri. După cum, nu încape îndoială că lucrarea s-ar citi cu un și mai mare interes dacă ar conține mai multe puneri în relație cu alte literaturi contemporane. Spunînd aceasta, nu ignorăm că dezvoltarea literaturii sovietice, mai ales în primele decenii, s-a constituit ca un fenomen foarte nou, original și independent. Dar în primul rînd tocmai această noutate, această independență și originalitate ar fi ieșit mult mai pregnant în evidență dacă ar fi fost comparate cu alte fenomene, măcar printr-o operație de juxtapunere. În al doilea rînd, o dată cu trecerea timpului, independența aceasta s-a cam atenuat, literatura sovietică s-a reintegrat în fluxul mondial al dezvoltării literare. Se înțelege de la sine, într-un „bilanț al realizărilor" nu prea era loc pentru multă comparatistică. Nu la absența unor analize comparative ne referim, ci la senzația că parcă se pierde din vedere faptul că pînă și în perioada cea mai „izolată" literatura sovietică nu era singură pe lume. E drept, lipsa aceasta e în parte compensată prin luarea în considerație a unui număr mare de literaturi sovietice. Obiectul (tema) impunea o anumită circumscriere. Dar nu e oare prea „totală"?

Cartea lui V. Ozerov se distinge și prin spiritul ei antidogmatic. Problemele realismu lu socialist nu domină din afară expunerea, nu o anticipează apodictic. Realismul socialist e prezentat istoric, ca un fenomen ce se naște în anumite condiții etc. Amănuntele ce se dau în această privință sînt în cea mai mare parte inedite pentru cititorul român. De asemenea, condamnările și aprobările (ale unor tendințe din trecut) se fac în majoritatea cazurilor circumspect, cu respectarea adevărului istoric, se subliniază și cuvenitele reparații etc. Totuși, pe alocurea, un anumit axiomatism se face simțit. De pildă, acolo unde, vorbindu-se de realism, se presupune parcă tacit că apartenența la realism conferă de la început operei un plus de calitate sau în acele pasaje unde „decadentismul" (în altă parte „modernismul") este tratat global ca un fenomen negativ, de involuție.

Dar ,evident, nu aceste aspecte cu totul parțiale și tangențiale caracterizează în ansamblu volumul lui Ozerov, ci conținutul lui masiv, finețea aprecierilor și pasiunea cu care reliefează splendidul dinamism al dezvoltării literaturii sovietice. Cartea merită să fie tradusă în românește pentru ampla informație privind întreaga literatură sovietică, precum și pentru modul în care ne ajută să înțelegem cum se pun astăzi problemele literaturii în U.R.S.S. Și — mai presus de orice — e o carte și utilă, și frumoasă.

Mihai Novicov

MODERNITATEA *SCRISORILOR PERSANE*

Poate cea mai seducătoare caracterizare a lui Montesquieu o făcea în 1928 André Gide, cu 11 ani mai înainte de apariția *Caietelor*, rămase aproape două veacuri inedite și la 207 ani de la ediția princeps a *Scrisorilor persane*; Gide îl compara pe marele iluminist cu Paul Valéry, afirmînd că, dacă autorul *Cimitirului marin* ar fi trăit în secolul al XVIII-lea, „ar fi gîndit și ar fi

scris ca Montesquieu". Într-adevăr, *Caietele* (care apar acum pentru prima dată în românește, în anexa *Scrisorilor*) sînt un fel de *Varieté*. Coincidențele spirituale sînt evidente în paginile pline de cugetări asupra operelor literare și artistice în primul rînd, dar nu numai atît. Paul Valéry s-a ocupat el însuși de *Scrisorile persane*, în cel de-al doilea volum din *Varieté*, în 1930, subliniind esența acestor scrieri prin ideea că „orice fenomen social devine carnavalesc..." și traducînd întrebarea adresată lui Usbec : „Cum poate fi cineva persan?" prin „Cum poate fi cineva ceea ce este?

Cît de actuale sînt aceste *Caiete* o putem dovedi prin cîteva citate aforistice : „Îmi place să citesc o carte nouă după ce a fost judecată de public. Asta înseamnă că în sinea mea îmi place mai mult să judec publicul decît cartea"! ; „Ce veac și veacul nostru, în care există atît de mulți critici și atît de puțini cititori!" „Cînd vedeți pe unul din personajele lui Shakespeare năl țîndu-se ca un vultur, e el. Cînd îl vedeți că se tîrăște, e veacul lui".

Caietele mai pot fi considerate și mărturisiri literare insolite sau direct „jurnale" de creație. *Scrisorile* mele *persane* — afirma scriitorul undeva — i-au deprins pe scriitori cu întocmirea romanelor în epistole, ca să continue a le defini în *Caiete* ca fiind pline de „haz și voie bună".

Montesquieu a gustat cu mult humor și chiar și-a trăit în mare măsură orizontul spiritual al *Scrisorilor persane*, nu numai pentru că editorii timpului îl trăgeau de mînecă, rugîndu-l să mai „facă niște *scrisori persane*", solicitare ce se adresa și altor literatori ai vremii, ci și pentru faptul că lumea „bună" a Parisului de atunci îi cerea să le publice și pe cele rămase în sertar, așa cum, printr-un badinaj, anunțase în prefața primei ediții.

Paradoxul acestor trăiri e numai aparent un paradox. Charles de Secondat de la Brède et de Montesquieu se simțea bine în compania mondenilor, care-l socoteau în primul rînd autor de romane galante, de povestiri aventuroase, de ficțiuni distractive, un fel de corespondente ale romanelor captivante sau polițiste de azi. Nici mai mult nici mai puțin. Dar tot atît de adevărat este faptul că un La Bruyère sau La Rochefoucauld au citit cu alți ochi *Scrisorile persane*, gratulîndu-l pe autor cu titlul de filozof și moralist. Dar însăși biografia sa e paradoxală. Atunci cînd se naște, cu o sută de ani mai înainte de marea Revoluție Franceză, în castelul de la Brède, părinții îi aleg drept naș un cerșetor necunoscut. (Desigur, există aici o simbolistică politică și etică , nu numai o bizarerie heraldică !)

Magistrat, autor de studii juridice, estetician subtil și îndrăzneț pentru vremea lui, fizician (a scris despre transparența corpurilor), anatomist (a făcut comunicări academice despre funcționarea glandelor renale), filozof etc., apare ca literat cu o carte pe care nici n-o semnează, deși își semnase cu toate titlurile lucrările extraliterare. Dar, cu toată anonimitatea lor tipărite la Amsterdam în 1721), *Scrisorile persane* i-au oferit cu adevărat un nume ; celelalte titluri de om de știință au rămas numai în cadre de specialitate.

Că a alimentat cu sugestii cel puțin pentru două secole romanul modern nu e greu de dovedit; Voltaire va scrie în genul lui *Micromegas* (1752) și *Naivul* (1767) sau peste timp Aldous Huxley, *Ce mîndră Lume nouă* (1931), ca să nu mai amintim înflorirea extraordinară a romanului epistolar de după el : Le Sage, Merivaux, Crebillon, Prevost, Diderot, Choderlos de Laclos în Franța sau Richardson în Anglia. Nici epica confesivă a lui Jean-Jacques Rousseau nu poate fi înțeleasă fără relația în timp cu *Scrisorile persane*.

Metaforizare picantă a severelor principii din *Spiritul legilor*, prezentare a epocii de frivolitate stilizată (ce corespundea moravurilor Regenței), *Scrisorile persane* au fost gustate la noi în epoca „luminilor " noastre de un Ion Budai-Deleanu, imitate de un Ion Codru-Drăgușanu în ale sale *Epistole* și reactualizate, ca model de compoziție criptică, de un Tudor Arghezi în *Tablete din Țara de Kuty*. În treacăt amintim faptul că prin 1730 autorul *Scrisorilor persane* ajunge și prin părțile noastre, în Transilvania, lăsîndu-ne cîteva rînduri despre minerii din Munții Apuseni.

Dar în istoria literaturii noastre moderne, Montesquieu e prezent în tot romantismul. I. A. Vaillant, în şcoala sa de limbă „franţozească" de lîngă Hanul Grecilor, din Bucureşti, pe la 1831, făcea dicteuri din *Grandeur et décadence des Romains* unui auditoriu format din Grigore Alexandrescu, Ion Ghica sau Nicolae Bălcescu; Grigore Pleşoianu recomanda pe la 1840 traducerea *Spiritului legilor*, la 1795, George Manuel publică la Leipzig prima traducere din Montesquieu, urmat în 1831 de Stanciu Căpăţineanu; pe la 1828 Ionică Tăutu îi citise lucrările, iar mai tîrziu George Bariţiu îi citează numele etc.

Dar prin difuzarea chiar parţială a *Scrisorilor persane* numele juristului şi filozofului Montesquieu începe să fie consemnat numai de specialişti. Scrisorile pătrund chiar în original ca operă de fantezie. Dar le citim azi cu voluptate nu numai pentru fantezia lor barocă, ci şi pentru simbolistica lor aplicabilă şi epocilor mai noi, fiindcă multe din moravurile incriminate n-au fost complet debordate de istorie.

Atacurile ieroglife ale lui Montesquieu sînt adresate întregii societăţi franceze, dar nu numai franceze — simbolurile sînt universale — , de la gaşca de cafenea pînă la Academia franceză. Pe scriitorii de cafenea îi ironizează aproape ca un contemporan al nostru: „Cafeneaua are mare căutare la Paris ... Este una unde cafeaua se prepară în aşa chip, încît dă duh celor care beau din ea; sau cel puţin dintre toţi cei care ies de acolo, nu e nici unul care să nu creadă că e de patru ori mai deştept decît în momentul în care a intrat".

Cineva cu manii universitare şi istorice ar putea socoti *Scrisorile persane* nişte pamflete şi le-ar corela cu pamfletele lui Dimitrie Cantemir sau cu portretele lui G. Călinescu din *Bietul Ionide*. Comparaţiile n-ar fi lipsite de sens. În esenţă, *scrisorile* sînt pamflete, iar ca formă, o galerie de portrete vii, unele colective. Aproape schiţe dramatice seriale sînt „reportajele" satirice din saloane, iar *scrisoarea* despre Academia franceză (cea mai academică şi academistă academie a timpului) e parcă o anticipare ieroglifică, cu gust pentru absurd, a suprarealismului: „Acest corp (al Academiei — *n. n., E. M.*) are patruzeci de capete, toate pline de figuri de stil, metafore şi antiteze; atîtea guri nu vorbesc decît prin exclamaţii, urechile lor vor să fie întotdeauna izbite de cadenţă şi armonie...".

Unii poeţi apar în rîndurile lui Usbec ca nişte „bufoni ai speciei omeneşti"; parizienii proşti, poate cei mai proşti, vor să „aibă spirit", iar cei ce vor să aibă spirit „vor să scrie cărţi", ca prin ele să chinuiască şi generaţiile viitoare, după ce prin prezenţa lor i-au chinuit pe contemporani.

Tot ce se întîmplă în haremurile persane, în castelele de la mii de kilometri, în mănăstirile de pe alte meridiane, toate departe de Paris, nu sînt ipostazele unei epici decorative, gratuite, ci atacuri la adresa moravurilor franceze, în speţă europene, nu persane.

Identificarea cu un fel de metafizică a orizontului persan este atît de mult studiată de Montesquieu, încît asimetriile compoziţionale pe care le cultivă pot fi asemănătoare fără efort asociativ cu asimetriile covoarelor persane. Prin transpunerea textului în limba română, Ştefan Popescu respectă organic aceste asimetrii, care constituie, în mare măsură, farmecul stilistic al operei lui Montesquieu: „O regularitate prea mare este cîteodată neplăcută": spunea undeva, într-un comentariu, autorul *Scrisorilor*. Acest stil de arabesc, remarcat şi comentat adecvat de Irina Eliade în prefaţa cărţii, pare a anunţa „stereofoniile" şi „stereoscopiile" cu aspect de vitraliu ale prozei lui Proust, combinaţiile reflexive ale romanelor lui André Gide (cel puţin în parte), tehnica contrapunctului din proza lui Aldous Huxley şi Jean-Paul Sartre.

Scrisorile sînt opere moderne, cu valoare universală, nu numai prin spiritul lor iscoditor şi lucid, nu numai prin tehnica arabescului asimetric de care s-a vorbit atît de mult, tehnică atît de gustată şi azi, dar şi prin suitele de paradoxuri insolite şi poate infecunde la prima impresie, cu care se încheie fiecare articulaţie din acest roman bizar. Montesquieu paradoxează pe teme diverse: moda, cultura, ştiinţa, familia, morala etc.

Scrisorile persane nu sînt lirice, n-au nici un strop de afectivitate; epica lor incisivă ne oferă o delectare intelectual-rafinată. Mondenul Montesquieu cultiva, ca și G. Călinescu al nostru, peste timp, o filozofie ironică și convențională a mondenității și a contactului cu publicul: „Mi-am dat întotdeauna seama că pentru a reuși în societate este bine să treci drept nebun, rămînînd înțelept în sinea ta" (*Caiete*). Prezența în saloane, în cluburi (după anglomania secolului al XVIII-lea francez), în biblioteci și totodată în cîrciumi și cafenele nu-l transforma în rău pe Montesquieu. Numai așa putea observa totul în profunzime și numai așa putea scrie din interiorul fenomenelor pe care le trata literar. *Scrisorile persane* n-ar fi fost altfel posibile. Nu e un secret că și clasicii cultivau și ei un fel de boemă. Molière, La Fontaine, Chapelle, Boileau se adunau să petreacă, uitînd saloanele stilate, la cîrciuma „La oaia albă" din marginea villoneză a Parisului boem.

Este meritul poetului Ștefan Popescu de a ne transpune în românește, cu voluptate rafinată, chiar spiritul *Scrisorilor persane*, care de două secole și ceva n-au devenit desuete pentru gusturile noastre superchimizate de experimente sau ghidate de prea multe moduri și mode epice.

Emil Manu

LIONEL GOSSMAN, *Medievalism and the Ideologies of the Enlightenment. The World and Work of La Curne de Sainte-Palaye**

Cartea profesorului Lionel Gossman, șeful catedrei de limbă și literatură franceză de la The John Hopkins University, este consacrată progresului studiilor medievale în Franța secolului XVIII și celui căruia i se datorește dezvoltarea lor; Sainte-Palaye. Cercetările începute la Oxford, sub îndrumarea profesorului Jean Seznec, au fost continuate timp de un deceniu; „din prezentarea originală, care a făcut obiectul unei teze de doctorat în filozofie, ne mărturisește autorul, am reținut ideea fundamentală de a combina istoria ideilor cu biografia și istoria socială, dar în loc de a trata acestea ca domenii adiacente cercetării, în genul tradițional al „Vieții și operei", am căutat să le prezint în relațiile lor reciproce".

Prezentînd viața filologului francez și interpretîndu-i opera, autorul conferă cărții sale o dublă deschidere; spre lumea în care Sainte-Palaye și-a desfășurat activitatea, oferindu-ne, astfel, un excelent capitol de sociologia culturii, ca și spre destinul studiilor medievale, dezvăluindu-ne filiere și confruntări ce țin de domeniul literaturii comparate. În tot cuprinsul lucrării, istoria ideilor este urmărită în cadrul ei social. În asemenea condiții, monografia profesorului Gossman se înscrie printre cele mai instructive contribuții recente la cunoașterea iluminismului occidental.

De altfel, autorul s-a dovedit un protagonist al istoriei literare *integrale* și în celelalte lucrări pe care le-a publicat recent. În *Men and Masks. A Study of Molière*, ajunsă în 1969 la cea de-a treia reeditare (tot în The John Hopkins Press), L. Gossman a realizat, poate, cea mai bună sinteză consacrată lui Molière în anii din urmă; analizînd piesele *Amphitrion*, *Don Juan*, *Le Misanthrope*, *Le Tartuffe* și *George Dandin*, el și-a concentrat rezultatele investigației într-un capitol intitulat, *Molière și vremea sa*, în care creația marelui dramaturg este înfățișată în cadrul vieții sociale și intelectuale din Franța lui Ludovic al XIV-lea. Relevînd cu spirit de pătrundere conflictul social care alimentează conflictul dramatic din comediile lui Molière, profesorul Gossman reia original cîteva concluzii din exegeza pe care L. Goldmann a consacrat-o operei lui

* Baltimore, The John Hopkins Press, 1968, 377 p.

Racine, pentru a sublinia că „pentru Molière, viața umană, în măsura în care este „un spectacle devant les hommes", a fost integral absorbită în neesențial". Procesul „teatralizării vieții", pe care specialistul l-a urmărit și într-un studiu din 1963 : *Voltaire's Charles XII : History into Art* (unde constată că „transformarea realității din trecut, a istoriei, într-o formă estetică, este pe de-a-ntregul tipică pentru o perioadă care a încercat să transfigureze realitatea prezentă, însăși viața societății, într-o formă estetică"), ridică nu numai o chestiune dintre cele mai instructive din istoria culturii moderne, dar supune meditației noastre și o temă de primă importanță pentru înțelegerea lumii contemporane.

Înscriindu-se în aceeași sferă de preocupări, cartea de față întreprinde o analiză spectrală a vieții culturale franceze din secolul XVIII și, concomitent, îndeamnă la cercetarea unor fenomene spirituale contemporane, care apar, tacit, în lumină. Pe drept cuvînt și această nouă lucrare lui L. Gossman poate fi denumită „a provocative book".

Evident, la Curne de Sainte-Palaye nu este un scriitor care poate fi ignorat. Membru al Academiei franceze, autor al unor lucrări ambițioase care au rezistat multă vreme în reînnoirea permanentă a cunoștințelor, eruditul merita să revină în actualitate. În cartea de față, el reapare, însă, în cel mai interesant context ; în locul expunerii anoste, care nu mai este practicată decît de fabricanții de manuale, convinși că au definit o evoluție spirituală dacă au înșirat datele biografice și bibliografice preluate din alte cărți, analiza pornește, din primele pagini, pe făgașul cel mai instructiv : autorul remarcă, pe drept cuvînt, că „iluminismul, așa cum îl înțelegem astăzi, este mai curînd un limbaj decît o idee unică", iar variația acestuia în diferitele arii culturale nu poate fi surprinsă decît dacă se ține seama de faptul, adesea ignorat de cei care descoperă în iluminism o ideologie comună unei pături cosmopolite, că „în fiecare țară — pentru că iluminismul a existat nu numai în Anglia, Franța și Germania, dar și în Italia, Spania, Polonia, Rusia, Imperiul austriac, țările scandinave, cele două Americi — a dobîndit o formă particulară și a avut o istorie specifică și că în fiecare țară grupuri diferite din clasa suprapusă a societății au elaborat teorii și programe opuse, din care o bună parte se impun a fi recunoscute ca aparținînd iluminismului și drept contribuții la un întreg extrem de complex".

Opera lui Sainte-Palaye devine un veritabil document cultural tocmai datorită faptului că reflectă mentalitatea nobilimii „de robe", distinctă de „la noblesse d'épée" ca și de clerul înalt, de grupul celor „anoblis", foști membrii ai burgheziei. Partea I a cărții evidențiază cu prisosință această variație a mentalității din societatea franceză și capitolele 3 și 4 — „societăți savante, saloane" și „învățați și filosofi" — ni se par esențiale pentru cunoașterea culturii franceze din secolul XVIII. Împreună cu personajul său, autorul străbate saloanele pariziene și din provincie, precizîndu-le tendințele și orientarea, prin referirea la disputa dintre „Anciens" și „Modernes" care cristaliza atitudinile, ca și prin urmărirea afirmării, mai pregnante sau mai discrete, a spiritului libertin. După o călătorie în Olanda, Sainte-Palaye devine cunoscut în cercul lui Boulainvilliere și la 27 de ani este ales la Academia des Inscriptions, unde, alături de Secousse și Méziéres, imprimă un curent de gîndire opus iezuitismului conservator și înrudit tendinței „Modernilor" de a cerceta lucrurile și nu cuvintele („cose" și nu „parole"). Sainte-Palaye se asociază mai ales cu Camille Falconet, autorul unui program ce urmărea reînnoirea studiilor istorice ; el frecventează și pe Rémond le Grec, ca și salonul, celebru la mijlocul secolului, al doamnei Doublet de Persan, pe care frații Goncourt îl caracterizau retrospectiv drept „o lume mică, care trăia fără griji, fără Dumnezeu, fără remușcări, în cea mai adîncă și senină trîndăvie a sufletului", dar care, lăsînd de o parte coloratura agnostică din fraza scriitorilor din secolul XIX, nu se desinteresa de tot ceea ce ar fi putut reforma viața socială ; aici, ca și în alte cercuri, Sainte-Palaye se atașează aspirațiilor grupului parlamentarilor, de care se simțea legat și prin apartenența sa socială. În 1739 și 1749, în cursul vizitelor sale în Italia el este introdus în cercul Cleliei Borromeo, unde cunoaște pe Scipione Maffei ; la Modena, intră în contact cu celebrul Ludovico Antonio Muratori, iar la Florența cu Giovanni Lami ; rodnică a fost

legătura sa cu Domenico Passionei, care avea să procure specialistului francez copii de pe manuscrisele de la Vatican.

Sainte-Palaye devine, astfel, un reprezentant al grupului învăţaţilor „de robe", pe care autorul îl compară cu cel format din „philosophes". Dacă la începutul secolului XVIII a existat o oarecare colaborare între grupurile negustorilor, a bancherilor, a aristrocraţilor sau magistraţilor, după 1730, cînd viaţa economică se înviorează, burghezia se separă tot mai mult de aristocraţie, atît datorită faptului că nu mai este interesată în achiziţionarea domeniilor funciare, cît şi datorită imposibilităţii păturei suprapuse de a absorbi grupul în creştere al celor care deveneau tot mai bogaţi : în ochii burgheziei, privilegiile au început să apară ca metereze învechite şi ca stavile de înlăturat. În acest context social îşi fac apariţia *Enciclopedia*, *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire şi *l'Esprit des lois* de Montesquieu, pe care autorul o consideră un „tour de force" în combinarea spiritului filozofic cu cel feudal ; conturarea unor soluţii este schiţată, însă, mai ales în scrierile grupului radical, animat de un spirit argumentativ şi democratic, ce se îndreaptă împotriva instituţiilor tradiţionale. Profesorul Gossman nu face o separare netă, ce ar fi fost fictivă, între aceşti „philosophes" şi grupul învăţaţilor, al magistraţilor, al aristocraţilor luminaţi ; Sainte-Palaye, de exemplu, a fost legat el însuşi de aripa liberală a aristocraţilor, ca şi de parlamentari. Învăţaţii s-au întîlnit frecvent pe aceleaşi poziţii cu filozofii şi laolaltă au respins istoria factologică sau naraţiunile literaturizante ale vieţilor regeşti, în genul celor practicate de abatele Sain-Réal ; dar tensiunea nu a putut fi evitată, mai ales din motive politice. Pentru filozofi, istoria trebuia să-şi propună un ţel educativ pentru a nu deveni inutilă, iar mare parte din acest obiectiv se realiza, după părerea lor, prin relevarea rolului actului uman în procesul istoric ; pentru învăţaţi, istoria se înfăţişa ca o continuă evoluţie spre realizarea ordinei liberale, care reflectînd punctul de vedere al magistraturii, echivala cu instaurarea ordinei şi a legii în locul haosului creat de pasiunile personalităţilor, sub care denumire se ascundea monarhia absolută. Utilizînd categoriile trecutului, în mare parte, şi întrucît se întemeiau pe o tradiţie ce pornea de la Montaigne, pentru a ajunge la Montesquieu, învăţaţii vorbeau în numele „naţiunii", cu convingerea că o monarhie cenzurată de parlament putea asigura fericirea dorită de toate spiritele filozofice : „aşa cum o practicau învăţaţii, istoria, oricît de filozofică devenea ea, sfîrşea întotdeauna prin a justifica şi a da substanţă ordinei existente, chiar atunci cînd schiţa căile de modificare a ei. Fără putinţă de tăgadă că Montesquieu şi învăţaţii secolului XVIII au oferit o bază mai solidă cercetării istorice decît o puteau furniza filozofii. Este adevărat că, într-un anume sens, viziunea lui Montesquieu implică o negare a timpului şi a istoriei, întrucît nu poate fi loc într-însa pentru factorul inovitor, ci doar pentru reîmbinarea elementelor existente. Dar, într-un alt sens, prin descoperirea unui sistem şi a unei coerenţe în înseşi evenimentele din trecut şi nu numai în conceptele mentale, ea a conferit semnificaţie celor mai mărunte date particulare şi a făcut să depindă efectiv înţelegerea trecutului şi a omului de investigarea datelor particulare. Cercetarea istorică a fost, astfel, ridicată deasupra grămezilor de fapte, a spiritului de anticariat iresponsabil, a disputelor regaliste. Gibbon a fost unul dintre cei care au sesizat acest fapt cu claritate... Cercetarea istorică a descoperit, lui Montesquieu şi învăţaţilor, nu numai structurile culturii umane, dar a precizat — şi încă destul de limpede — posibilităţile oferite activităţii umane şi condiţiile în cadrul cărora omul este liber să realizeze o lume ordonată, conform opţiunii sale. Aceasta nu o putea accepta fără să se înşele cel mai radical dintre filozofi şi ei au dispreţuit cu bună ştiinţă pe cei care se angajaseră cu atîta aplicaţie la restabilirea meterezelor şi a liniilor de demarcaţie pe care ei doreau să le facă să dispară" (pp. 124—125).

Opera lui Sainte-Palaye apare, astfel, în confruntările de idei formulate de grupurile intrate în conflict. După ce într-un ultim capitol, ataşat la prima parte a cărţii, autorul descrie interesul personajului său pentru artă (călătorii în Flandra, la Veneţia, cu faimosul de Brosses — care consemna că nu lua masa decît după ce „îşi încărcaseră conştiinţa cu patru tablouri de

Tizian și două platforme de Veronese" — , la Herculaneum, unde a izbutit să contemple primele fresce scoase la lumină de săpăturile proaspăt începute) el întreprinde, în partea a II-a, o concisă și documentată incursiune în lucrările care au semnalat o redeșteptare a interesului pentru studiile medievale în Europa, în secolele XVII—XVIII, insistînd asupra rolului jucat în acest sens de Camile Falconet la Académie des Inscriptions. Partea a III-a trece în revistă operele lui Sainte-Palaye, atras la început, ca și contemporanii săi, de fenomenul lingvistic, în studiul căruia, observă autorul, dacă a eliberat limba de balastul retoric, a lăsat totuși ușa deschisă modei și prețiozității. Sînt descrise critic : glosarul limbii franceze vechi, contribuțiile la istoria limbii franceze, precum și publicațiile de documente referitoare la istoria Franței ; capitole speciale sînt consacrate cataloagelor de manunscrise și problemelor metodologice ridicate cu prilejul editării textelor vechi, cercerărilor asupra surselor cronicărești și literare, pentru ca o analiză aparte să fie rezervată ambițiosului proiect al *Dicționarului antichităților*, precum și operelor care i-au asigurat un loc în istoria literaturii franceze : *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* și *Mémoires historiques sur la chasse*, ambele investigate în lumina contribuțiilor savante recente, care au depășit mare parte din concluziile eruditului de acum două secole. Opinia lui Sainte-Palaye despre caracterul monarhic al instituției cavaleriei medievale devine inteligibilă în lumina atitudinii politice și sociale a aristocrației din secolul XVIII, dornică să reconcilieze diverse elemente pentru a recompune o tradiție a societății vechiului regim. În sfîrșit *L'Histoire littéraire des troubadours* este prezentată ca o apariție deosebită în șirul cercetărilor de cultură medievală, opera înregistrînd un larg ecou în literatura europeană, furnizînd utile baze de plecare lucrărilor unui Gibbon, Thomas Warton sau Percy, ca și istoricilor sau literaților din alte țări, într-un secol care s-a îndreptat spre evul mediu nu pentru a descoperi o lume uitată, ci pentru a cumula elemente, care o dată remodelate, „puteau mai bine exprima propria lui personalitate". Dar conturînd raportul dintre medievalism și iluminism, prof. Gossman atrage atenția asupra unui interesant aspect care este organic legat de iluminism, în ansamblul lui : greutatea în a defini poziția eruditului francez față de cultura medievală rezidă în caracterul „deschis" al unei mari părți din producția scrisă din secolul XVIII — anume în „mistificarea literară" care făcea pe cititor răspunzător de sensul pe care-l acorda unor creații ; această ambiguitate reflectă, în fond, încercarea de a reconcilia, în gînd și în sentiment, multiplele tendințe ce se aflau într-un conflict latent în ideologia iluministă. La rîndul nostru, am depistat o ambiguitate similară în scrierile Rîmnicenilor, care la sfîrșitul secolului XVIII preconizau idei iluministe într-un aparat conceptual tradițional. Am identificat, de asemenea, în cultura scrisă română din acest răstimp, acea tendință pe care L. Gossman o definește cu claritate : „Într-adevăr, iluminismul a inițiat expansiunea domeniului culturii istorice și a însești noțiunii de cultură, care este una dintre notele distinctive ale viziunii moderne a lumii, în raport cu viziunea umanistă" (p. 353).

Dar oprindu-ne asupra acestor observații generale, inserate în cartea de față, nu ne propunem decît să subliniem o dată mai mult aportul lucrării profesorului Gossman la o mai bună cunoaștere a culturii europene din epoca luminilor, contribuție de pondere științifică, atît prin aparatul critic — din care nu lipsește nici o sinteză fundamentală și nici un studiu recent de temeinică erudiție publicat într-una din limbile de circulație internațională —, cît și prin acribia cu care este investigată creația unui prolific filolog.

Conturînd atitudini și desprinzînd semnificații din manifestările culturale ale unor societăți diferite, autorul își călăuzește cititorul în viața frămîntată a unei lumi, care, în perspectiva preschimbărilor, și-a căutat puncte de sprijin în trecut sau în viitor. Utilă cercetărilor epocii luminilor din Franța și Italia, mai ales, cartea profesorului L. Gossman se impune, totodată, atenției prin interpretarea stimulantă și înnoitoare a vieții intelectuale dintr-un secol de care ne leagă multiple fire.

Alexandru Duțu

MATHEMATIK UND DICHTUNG

Încercări în problema unei ştiinţe exacte a literaturii — ediţia a III-a, Nymphenburger Verlagshandlung München, 1969

Cu acest titlu a sosit la institutul nostru o carte de teorie literară. Lucrarea este prezentată ca o culegere de 21 de articole : „contribuţii originale a douăzeci de oameni de ştiinţă din Est şi Vest, literaţi, naturalişti, lingvişti, matematicieni, filozofi, sociologi, pedagogi, şi oferă pentru prima oară în limba germană panorama unui domeniu de cercetare care aparţine larg viitorului ; ea pune în discuţie o dezvoltare revoluţionară în cadrul ştiinţei literaturii".

Prof. Helmut Kreuzer, care a pregătit şi această ediţie, schiţează atmosfera actuală a ştiinţei literaturii : „Dezvoltarea teoriei informaţiei, a ciberneticii, a statisticii, a lingvisticii matematice şi a altor altor discipline au creat situaţia că problema posibilităţilor şi a limitelor unei ştiinţe exacte a literaturii poate fi rezolvată hotărîtor şi mai ştiinţific decît pînă acum (*Mathem. u. Dicht.*, p. 9). În articolul său de introducere, prof. Helmut Kreuzer dă o schiţă istorică măgulitoare a cercetărilor exacte moderne de literatură : Poe, Goethe, Novalis, Tieck, H. von Kleist. Apoi arată specializarea, precizarea şi direcţionarea cercetărilor literare în ultimele decenii : A. Speiser, *Modul de a gîndi matematic*, S. R. Levin, *Producţia automată a secvenţelor poetice*, *Logica poeziei* etc. În cadrul acestor studii bine delimitate şi argumentate riguros se înscriu şi studiile din acest volum.

Gustav Herdan, în studiul *O legitate a amestecului lingvistic*, cercetează capacitatea de absorbţie şi adaptare a cuvintelor noi într-o limbă, pe plan colectiv şi individual, alegînd pentru planul individual un text de Goethe şi unul de Chaucer. Autorul găseşte cu ajutorul metodelor matematice o anumită legitate, pe care o traduce din limbaj numeric în limbaj comun astfel : „posibilitatea de apariţie a unui cuvînt de origine romanică (în cazul textului analizat de el) este direct proporţională cu lungimea textului. Aceasta poate fi considerată ca o lege cantitativă a amestecului lingvistic" (*op. cit.*, p. 104). Valoarea practică a acestei legi este că pe baza ei se poate stabili proporţia de cuvinte de o anumită etimologie în funcţie de lungimea textului şi acestea pot fi argumente pentru clasificarea şi cronologizarea unei opere literare. Autorul conchide de asemenea că metoda statistică în genere e foarte utilă şi perfect adecvată pentru lămurirea unui text, pentru datarea lui, ca şi pentru stabilirea textului într-o ediţie istorico-critică. Aceeaşi opinie o susţine şi Helmut Praschek în studiul *Tehnicizarea ediţiei, posibilităţi şi limite*, W. Fuchs şi Iosif Lauter în studiul *Analiza matematică a stilurilor literare* pornesc la o analiză lingvistică a textului pentru a ajunge la determinarea matematică a anumitor caracteristici de stil specifice unor autori, unei epoci, unei limbi etc. Autorii recunosc insuficienţa metodei matematice folosite exclusiv în analiza textului literar, justificînd rezerva pe care ea o suscită ; ei recomandă o referire prudentă şi în limita strictului necesar la sensul textului, „care influenţează totdeauna structura formală în care e îmbrăcată". Dar ei dovedesc că o cercetare matematică, deci strict obiectivă, nu se poate aplica decît asupra structurii formale. De aceea ei definesc noţiunea matematică de stil ca „totalitate a tuturor datelor măsurabile cantitativ din structura formală a unui text (*op. cit.*, p. 109).

În cadrul exemplelor prezentate se urmăresc cu mijloace matematice anumite caracteristici de stil ca numărul silabelor pe cuvînt, la texte din Rilke, Goethe, Sallust şi Caesar şi se conchide că aceasta e o caracteristică a limbii în genere şi nu a autorului ; numărul cuvintelor pe propoziţie la texte din 27 de autori, filozofi, sociologi, literaţi, fizicieni, logicieni etc. Concluzia calculului matematic, exprimată grafic, foarte utilă pentru cercetători lingvistici, pare autorilor mai puţin utilă din punct de vedere literar, deci în scopul fundamentării unei judecăţi estetice ; căci, în calculul statistic, ordinea de importanţă a elementelor din text nu interesează, în timp ce pentru o judecată estetică ordinea cuvintelor dintr-o poezie, de pildă, e hotărîtoare.

Pentru a ne apropia de descrierea matematică cît mai profundă şi atotcuprinzătoare a unui text literar, autorii concep o analiză lingvistică (a părţilor din cuvînt şi a punctuaţiei) în limbaj matematic şi cu aparat matematic. Ajung astfel la o stabilire foarte nuanţată a diferenţelor stilistice între doi autori (Kant şi Goethe aici) din punctul de vedere al caracteristicilor considerate. Autorii studiului semnalează deci importanţa stabilirii acestor caracteristici pentru obţinerea unor concluzii esenţiale şi definitorii pentru un text dat".

Elisabeth Walther în *Analiza semiotică* foloseşte teoria semantică pentru a diferenţia stilurile limbii literare. Ea cercetează deviaţiile stilului beletristic la doi autori, Arno Schmidt şi Gertrude Stein, luîndu-se ca punct de reper stilul publicistic. După o analiză minuţioasă şi fină, bogată în termeni semiotici (ca icon, simbol, ramă etc.), E. Walther conchide:„... putem stabili pentru FAZ (Frankfurter Allgemeine Zeitung) o situaţie reală politică care e parte a realităţii politice a epocii noastre. Autorul rămîne irelevant. La Schmidt avem constituirea unei lumi fictive cu intenţii morale de „exemplu" şi de aceea are momente pur lingvistice care caracterizează textul său şi îi dau trăsătura de „informaţie"; aceasta depăşeşte însă informaţia semantică şi devine informaţie estetică. La G. Stein nu joacă nici un rol în text nici lumea fictivă, nici lumea reală, de aceea denumim textul ei abstract; el este construit din metasemne şi nu dă nici o imagine ci numai o structură cubistă şi depăşeşte prin aceasta informaţia semantică, ajungînd la o informaţie estetică" (*op. cit.*, p. 157).

Franz Schmidt în *Propoziţie şi stil* foloseşte o analiză cantitativă a propoziţiilor din punct de vedere gramatical — construcţie şi înlănţuire — pentru a fundamenta obiectiv judecăţile stilistice. Printre alte concluzii foarte interesante, autorul ajunge şi la concluzia că judecata estetică de valoare nu poate fi determinată matematic nu pentru că ar fi independentă de trăsăturile obiective (cantitative) ale textului, ci pentru că această judecată are un caracter social-istoric şi e în permanenţă revizuire.

Hardi Fischer în *Dezvoltarea şi judecarea stilului* cercetează dezvoltarea stilului la şcolari prin urmărirea creşterii anumitor indici cantitativi ai trăsăturilor de stil, număr de cuvinte pe propoziţie, mod de înlănţuire a cuvintelor, număr de silabe pe cuvînt, frecvenţa părţilor de propoziţie etc. Autorul mai cercetează şi bazele obiective ale judecăţii stilistice subiective, folosind legile lui G. Kingsley Zipf: „dacă se ordonează cuvintele unui vocabular într-o ordine R, în sensul frecvenţei lor f, atunci avem relaţia log f = c.p. log R; şi legea dependenţei între *n*, numărul de cuvinte folosite, şi *N*, numărul total al cuvintelor limbii, log log n = a + θ log log N.

Rezultatele obţinute în studiul asupra stilului şcolarilor sînt deosebit de elocvente pentru literaţi, întrucît demonstrează eficacitatea metodelor matematice în cercetările lor stilistice pe autori.

Norbert Ulrich în *Despre un model matematic pentru determinarea componentelor stilului literar* prezintă şi comentează analiza matematică a lui John Carrell asupra a 150 de texte diferite. John Carrell cercetează stilul cu metode pur matematice, conjugate însă cu un criteriu subiectiv, prin luarea în consideraţie a laturii pragmatice a semnului. În acest scop, foloseşte un test special la care trebuie să răspundă specialiştii în literatură. Răspunsurile lor sînt astfel dirijate încît să fie ulterior matematizabile. Autorul găseşte astfel şase componente stilistice care descriu matematic cele 150 de texte. Dar din nefericire, arată N. Ulbrich, aceste componente sînt obţinute pe baza unor trăsături care aparţin foarte strict limbii engleze şi nu sînt nicicum transferabile asupra altor limbi. În plus, latura pragmatică duce la apariţia unui grad indezirabil de subiectivism, dovadă că însuşi I. Carroll a ajuns la rezultate neconcludente cînd a anchetat studenţi în locul specialiştilor.

Rul Gunzenhäuser în studiul *Despre teoria estetică literară a lui G.D. Birkhoff* cercetează formula lui Birkhoff pentru măsura estetică, şi implicaţiile ei privind fundamentarea matematică a judecăţii de valoare estetică. Birkhoff consideră estetica drept ca o ştiinţă a ecuaţiilor şi a lucrurilor care le provoacă; el caută factorii estetici ai unei clase de obiecte, îi defineşte, cantitativ şi

prin compararea rezultatelor, obține o ierarhizare a valorii lor estetice. Consideră că recepția estetică are 3 momente : percepția obiectului printr-o încordare a activității simțurilor, care e proporțională cu proprietatea de complexitate a ( ) obiectului estetic ; plăcerea dată de obiect, ca o compensare a încordării ; și descoperirea unei anumite ordini (O) între elementele obiectului. Pe baza acestor elemente Birkhoff dă relația $M = \frac{O}{C}$ ceea ce înseamnă că o operă are valoarea estetică cu atît mai mare cu cît are un coeficient de ordine mai mare — la o cît mai mică complexitate posibilă. Obiecția lui R. Gunzenhäuser față de această formulă este că însăși mărimile C și O sînt obținute în cazul operei literare în mod empiric și subiectiv (spre deosebire de artele plastice, în care aceste mărimi sînt riguros determinabile), și conchide că o măsură estetică unitară pentru toate artele este teoretic posibilă dar practic încă nu. După ce prezintă în detalii un exemplu de aplicare a formulei lui Birkhoff la analiza unei poezii, R. Gunzenhäuser transferă informația estetică a mărimii de ordine în măsura estetică a procesului de informație (în sens matematic) și dă relația $N = \frac{R}{H}$, în care măsura estetică calculabilă în biți este dată de raportul dintre redundanța subiectivă și informația statistică.

Max Bense în studiul *Principii atotcuprinzătoare pentru o estetică modernă* pune în discuție problema fundamentală a științei literaturii, problema constituirii unei teorii filozofice, științifice, despre literatură și a unei metodologii generale. Expunînd rolul și avantajele unei asemenea „estetici tehnologice", bazată pe toate cuceririle științei moderne, autorul cercetează istoricul esteticii de tip constatativ (inițiată de Galilei), spre deosebire de tipul interpretativ (ilustrat de Hegel). Schițînd cadrul unei asemenea estetici, M. Bense formulează condițiile minimale și maximale pentru ca un obiect să fie considerat estetic și apoi le nuanțează și le explicitează. În continuare trece la două probleme foarte actuale în teoria artei ; problema raportului dintre matematică și artă, pe care îl explică și îl fundamentează logic și problema raportului artă-progres, susținînd ideea existenței progresului în artă ; M. Bense definește progresul artistic ca progres în expresia materială și ideală a mesajului artistic.

Roman Iakobson în articolul *Poezia gramaticii și gramatica poeziei* se ocupă de problema determinării raportului între gramatică, înțeleasă ca ansamblul regulilor corecte de comunicare verbale, și gramatica limbajului poetic. Susținînd că există o legătură strînsă între ele, și evidențiind diferite aspecte și nuanțe ale acestei legături, autorul propune spre cercetare limitele presiunii schemei gramaticale asupra limbajului poetic ; evidențierea mecanismului care face posibilă exprimarea unor mesaje artistice foarte diferite cu mijloace identice din punct de vedere gramatical.

Manfred Bierwisch în articolul *Poetică și lingvistică* prezintă o încercare de a utiliza noțiuni și cunoștințe lingvistice consacrate bunuri cîștigate pentru știință în constituirea unei poetici definită ca teorie a structurii textului literar. Trecînd în revistă avantajele și inconvenientele metodei tradiționale de interpretare eseistică a textului literar, precum și ale metodei statistice, autorul propune folosirea lor îmbinată sub egida unei concepții structuraliste. Autorul pornește de la afirmația că obiectul propriu-zis de cercetare al poeticii trebuie să fie „anumite regularități speciale ale textului literar" și nu textul literar ca atare ; și ajunge la diferențierea unor regularități de structură gramaticală detaliate în elemente fonologice, sintactice și semantice care duc la constituirea efectului poetic tocmai prin devierea față de ele.

Manfred Bierwisch conchide că structurile poetice : rimă, vers, aliterație sînt structuri parazitare, posibile numai pe baza structurilor gramaticale primare" (p. 55) și cercetează legătura posibilă între o descriere a structurii poetice și gramatică. Autorul consideră că sarcina propriu-zisă a poeticii trebuie să fie „să reconstruiască competența înțelegerii maximale" (p. 60)

și sugerează următoarele elemente neapărat necesare acestei poetici : 1) o exactă caracterizare a tipurilor de reguli poetice și relația dintre ele, 2) O precizare a modurilor de descriere a structurilor poetice, 3) Un algoritm care să ordoneze univoc texteie date pe baza unei corelații între criteriul nr. 1 și nr. 2.

Acestea sînt pe scurt cîteva dintre problemele cărții în discuție.

Într-o recenzie globală și scurtă ca cea de față nu se pot aminti toate articolele cărții, care însumează colaborări internaționale de prestigiu ; cu atît mai puțin e posibilă o analiză și o apreciere a modului în care fiecare autor pune și rezolvă problemele date. Rezultatele acestor cercetări de ani și decenii au arătat însă în mod peremptoriu numai un singur lucru deocamdată ; că științele umaniste (sociologia, psihologia, pedagogia, lingvistica, științele literaturii etc.) pot și trebuie să aplice cuceririle științelor exacte. Cercetătorii în științele literaturii sondează atît rezolvarea problemelor teoretice fundamentale (valoarea estetică), cît și probleme practice de detaliu (editare, cronologizare, atribuire descriere stilistică), cu noile metode. Este vizibil că deocamdată numai problemele practice au obținut rezultate sigure și utilizabile. Dar cercetările continuă în această direcție.

Rodica Stein

JEAN BRUN, *Le retour de Dionysos*

Întoarcerea lui Dionysos, sub acest titlu Jean Brun, profesor de filozofie la Facultatea de litere de la Universitatea din Dijon, ne oferă o panoramă semnificativă a problemelor care se pun omului secolului XX și care nu sînt *fundamental* diferite față de cele pe care le punea în discuție cu patos polemic și Platon. De fapt, tocmai această viziune filozofică a unui complex de idei permanente care definesc condiția omului în natură, în societate, față de el însuși, față de obiectele muncii sale, de la tehnică pînă la artă, astfel încît, schimbînd ce e de schimbat de la o epocă la alta, să avem senzația intelectuală reconfortantă că deținem ecuația rezumativă a istoriei. Iată interesul cărții. Certitudinea autorului că de la antici nu e nimic nou sub soare, deși ultimul secol al industriei, al tehnicii și al vitezei ar părea să contrazică chiar și mințile cele mai consecvente, este poate un produs al specializării sale (iată cîteva din lucrările sale anterioare : *Le stoïcisme*, 1958, *L'épicurisme*, 1958, *Platon et l'Académie*, 1960, *Socrate*, 1960, *Aristote et la Lycée*, 1961, *Héraclite, ou la Philosophie de l'Éternel Retour*, 1965, *Empédocle, ou le Philosophe de l'Amour et de la Haine*, 1966, *Les Présocratiques*, 1969). Dar, în același timp, această viziune a permanenței și circulației ideilor antice este rezultatul încercării de stringentă actualizare a acelor mituri esențiale formulate în antichitate și reformulate apoi ori de cîte ori omenirea simte nevoia redefinirii sale. Pentru aceasta din urmă și de altfel cea mai interesantă preocupare a autorului, ne stă mărturie o lucrare mai veche — *Les Conquêtes de l'homme et la Séparation ontologique*, 1961, cartea de față, *Le retour de Dionysos*.

Pornind de la mitul antic al lui Dionysos, Jean Brun trece la o inventariere completă a reîncarnărilor moderne ale lui Dionysos, astfel încît acesta devine o metaforă atotcuprinzătoare și definitorie a epocii contemporane, iar diferitele ei reacții, manifestări, experiențe într-un domeniu sau altul — știință, artă, viață socială — converg uluitor spre unitatea simbolică reprezentată de aceeași „reîntoarcere" a lui Dionysos. Iată cele cîteva direcții de manifestare a spiritului dionisiac : eros și cunoaștere ; patosul existențial de la căutarea insolitului la estetism patologic și de la ludism la teatrul cosmic ; convulsiile sociale, ideologice și politice ale Cruzimii și Dictaturii.

De-a lungul istoriei, mitul lui Dionysos este un adevărat continent subacvatic care se înalță din timp în timp deasupra apelor, afirmîndu-și o existență activă, cu efecte violente și memorabile, pentru ca apoi să se retragă din nou în adîncuri, fără ca să dispară însă vreodată. Și nici n-ar putea să dispară, pentru că *ideea de Dionysos*, care renaște mereu sub alte și alte forme noi, reprezintă eterna tentativă a omului de a se smulge de sine însuși și de a se încredința unei iluzii de orgiastică răpire prin spargerea oricăror limite și dimensiuni care îl definesc și îl mărginesc. Dar, idol al absolutei eliberări, zeul nu se dovedește a fi decît un drog înșelător al escapadei. După cum remarcă prof. J.Brun, la anumite momente terminus ale evoluției sale, omul în totalitatea atributelor și capacităților sale esențiale se simte față de el însuși ca un organ-obstacol, încercînd să-și prelungească imaginea despre sine prin extazele autocontemplării dionisiace.

Omenirea a făcut mereu apel la Dionysos în momentul dinamic al revelației Cunoașterii. Eros și cunoaștere, dorință și concept sînt mereu asociate în aventura dionisiacă a ludismului cosmic, așa cum se poate vedea din teoriile filozofice asemănătoare, dar apărute la mari intervale de timp : Platon, Aristotel, Hegel, Freud, Nietzsche. Acesta din urmă imaginează, într-o societate stigmatizată de „moartea lui Dumnezeu", un nou tip de aventură, care unește bucuria cu știința (vezi *Le gai savoir*), astfel încît cunoașterea este mijlocul de care se folosește viața „pentru a prelungi dansul terestru". Pentru că de fapt Dionysos inversează sensul vieții, al existenței, transformînd detașarea originară a individului într-o stare specială de extaz eliberator. De altfel, subliniază subtil autorul exegezei de față, cuvîntul *existence* începe cu prefixul *ex*, care posedă o dublă accepție. El poate indica o ieșire, o abandonare sau o pierdere și în același timp un salt în elan sau o izvorire din adîncime. Dionysos transformă acest *ex* existențial într-un *ex* eliberator și, totodată, inversează plonjarea instinctuală, firească, a individului, în existență cu evaziunea în afara existenței, și asta înainte de a-l proiecta pe om în afara lui însuși și de a-i oferi experiența tuturor combinațiilor de dorință, aspirație și împlinire posibile și imposibile condiției sale umane. Beția dionisiacă tinde astfel să confere adepților săi puterea de a vagabonda în afara cadrului determinat de *aici* și *acum*. Starea de spasm și ondulație spre limitat permite voinței umane de a se adînci în voința universală și de a se contopi cu cosmosul. Să nu uităm că dorința lui Zarathoustra era „să danseze dincolo de toate cerurile", căci „cel care într-o zi va învăța oamenii să zboare, acela va deplasa toate hotarele limitative, iar pentru acela chiar hotarele vor zbura în aer" (Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, 1937). De la Nietzsche încoace sensibilitatea și gîndirea modernă au acceptat dansul dionisiac ca o etapă a cuceririi verticalității și a viziunii sinoptice a zborului. Dansul și zborul, căruia i se asociază simbolismul *scării* ascensionale, temă de veche tradiție și vitalitate, unesc într-un agregat semnificativ teoriile platonice despre Eros și cunoaștere din *Banchetul* sau din *Phedru*, cu sugestii din literatura română. Autorul, pentru a exemplifica ideea elevației existențiale, simbolizată de coregrafia ludică a dansului și zborului, ne oferă într-o frumoasă traducere poemul lui Lucian Blaga *Vreau să dansez* din *Poemele luminii*, 1919. Cadrul discuției e plin de sugestii pentru noi ilustrări din Mihai Eminescu — visul ascensiunii în lună al sărmanului Dionis, sau Ion Barbu — dansul orbital pe verticală pentru cucerirea absolutului „în cămara Soarelui", și Tudor Arghezi — simbolul erotic al dansului — Tinca, Rada din *Flori de mucegai*.

Un alt capitol nu mai puțin seducător este cel consacrat lui Dionysos și orgiei tehnice. Evident, Jean Brun își găsește un teren fertil comentînd mitologia modernă născută la începutul secolului XX, și anume mașinismul, cu noua lui *religie-morală*, viteza, așa cum se vorbea în manifestele profetice ale lui Marinetti :„ Morala creștină a descoperit viața interioară a omului, dar ea nu mai are astăzi nici o rațiune de a fi, pentru că e goală de Divin. Morala creștină a golit corpul uman de excesul de senzualitate. Ea a temperat instinctele și le-a echilibrat. Morala futuristă va salva omul de propria sa descompunere determinată de lentoare, amintire, analiză, repaus, obișnuință. Energia umană însutită de viteză va domina Timpul și Spațiul". Apariția

mașinii, schimbarea ritmului de viață, impunerea unei noi viziuni a lucrurilor, determinată de omniprezența tehnicii și a rezultatelor ei, au marcat și în literatura noastră de avangardă (vezi constructivismul, integralismul, revista „Contimporanul") o sensibilitate artistică de adevărat nou tărîm.

Continuînd cu răbdare și ajutat de o întinsă informație filozofică, artistică, literară, tehnică, socială, psihologică, lingvistică și publicitară, Jean Brun inventariază o lungă suită a încarnărilor lui Dionysos, aducînd în discuție și evenimentele de ultimă oră — foamea patologică a societăților contemporane de consum care devoră cantități impresionante de „noutate", vînătoarea de insolit și misticismul social al grupurilor de Zazous, Beatniks, Provos, Hippies, Freebies, promiscuitatea paradisurilor artificiale obținute prin LSD, marijuana, spectacole psychedelice și muzică de jazz, nihilismul creator exprimat de antiroman, antiteatru, antipictură, antiartă.

Le retour de Dionysos rămîne o carte instructivă pentru perspectivele pe care le oferă, pentru cadrul minuțios de punere în discuție a unor probleme-cheie ale artei, sensibilității și mentalității omului contemporan, căruia i se face un examen momentan, o fișă biografică.

Adriana Mitescu

LES ARTS ET LA VIE, PLACE ET RÔLE DES ARTS DANS LA SOCIÉTÉ, UNESCO, Paris, 1969

Les arts et la vie, impresionantul album editat recent de UNESCO, pune în discuție teoretic, prin cuvîntul unor personalități artistice de autoritate mondială și apoi prin suita de imagini instantanee și documentare din Europa, Asia, Africa, Orientul Mijlociu, raportul dintre arta și societatea contemporană. Intervențiile de specialitate sînt următoarele: Herbert Read, cunoscutul istoric și critic de artă englez — *Arta și societatea*, Kamaladevi Chatopadhyay, care, alături de Gandhi și Nehru, a militat pentru dezvoltarea tradiției artizanale din India — *Arta artizanală, expresie a marii tradiții populare*, Luigi Nervi, inginer arhitect italian, cunoscut prin activitatea sa — *Arhitectura și nevoile omului de astăzi*, poetul argentinian Basilio Uribe, fondatorul și directorul unui institut național de estetică industrială — *Aportul creației de forme industriale în estetica secolului XX*, Richard Buckminster Fuller, exemplul atît de rar al unui generalist într-un secol al științei, ambiționat de specializare, care-și expune ideile sale personale cu privire la arta în societatea actuală în comunicarea — *Artistul-savant-inventator*, André Maurois, binecunoscutul scriitor francez — *Literatura considerată ca mijloc de expresie*, William W. Melnitz, care a jucat un rol important în mișcarea teatrală berlineză a anilor 1920 — *Teatrul și funcția sa socială*, Grigori Kozintsev — *Cinematograful și timpul*, and last but not the least, Iehudi Menuhin, muzicianul, compozitorul și educatorul, care-și împarte multipla activitate între Europa și Statele Unite, încheie volumul atît de semnificativ cu — *Muzica și umanismul*.

Succesiv, din perspectiva istorică specifică a artelor plastice, arhitecturii, esteticii industriale, literaturii, teatrului, cinematografului și muzicii este evidențiat raportul fundamental de interdependență dintre artă și realitatea societății umane. Totodată se încearcă definirea, în termeni cît mai puțin vagi cu putință, a mutațiilor caracteristice intervenite în dezvoltarea artei și a sistemului social contemporan, mutații care determină, după opinia împărtășită de mai mulți oameni de știință — psihologi, sociologi, antropologi, filozofi, esteticieni —, o anumită criză a valorilor de creație artistică, dar și a acelora de consum artistic, de sensibilitate spontană și reacție personală. Pornindu-se de la premisa că arta este descoperire, aprofundare, mijloc de expresie, mărturie, mijloc de comunicare, interpretare, instrument de re-formare, îmbogățire, ordine și integrare, majoritatea specialiștilor recunosc deranjarea echilibrului de relații deter-

minante dintre artă și societate, ceea ce duce chiar la nevoia reformulării explicite, categorice, a acestui echilibru definitoriu pentru însăși existența originară a artei și a vieții omenești.

Deci, mai exact, se pune în discuție civilizarea contemporană, și anume, în ce măsură această civilizație marcată de avîntul transformării tehnice și științifice asigură condițiile necesare omului pentru a-și dezvolta capacitățile personale de invenție, fantezie, sensibilitate artistică. De pildă, Herbert Read consideră că societatea actuală, prin industrializarea excesivă, prin producția de serie care neagă însuși obiectul artistic — unic, produs de acel ego subiectiv al artistului —, a devenit nici mai mult nici mai puțin de cît „insensibilă" la artă. Constatînd că în arta mondială de astăzi nu se manifestă nicăieri un stil artistic care să izbucnească spontan din realitatea economică-socială pe care se constituie modul nostru de viață modernă, criticul englez se întreabă dacă există cumva o incompatibilitate între realitatea fundamentală a epocii noastre și producția spontană a operei de artă. El vorbește în continuare de „artiștii frustrați", citînd pe Burckhardt, „poate se află oriunde în lume astăzi oameni mari pentru lucruri care nu există". Trăsăturile civilizației tehnologice, care devin „indiscutabil defavorabile" artei sînt, după Herbert Read, fenomenul general de *alienare*, considerat ca un divorț progresiv între facultățile umane și un processus-ul natural, apoi progresul raționalismului științific care nu creează în același timp și un progres moral de aceeași anvergură (știința nu se substituie rolul simbolic al artei), în sfîrșit, valorile artistice care prin excelență sînt valori aristocratice (artistul nu exprimă opiniile comode primite de la colectivitate, el este *ein Rüttler*, cel care distruge ordinea stabilită). Ajungînd la ideea că natura însăși a societății contemporane de consum pune obstacole în calea exercitării funcțiilor proprii artei, criticul englez propune „reformarea" societății prin „l'education par l'art".

Astfel încît, în locul distracțiilor pasive, care produc un consumator automat, mecanizat, apatic, cu privirea palidă, inexpresivă, cu accese de violență și crimă, cu gusturi sadice și macabre, o nouă educație artistică să formeze „puterea creatoare a imaginației". La rîndul său, Iehudi Menuhin, după interesante considerații privind apropierea dintre muzică și structura intimă, biologică, fiziologică, subconștientă a ființei umane, revine și asupra subiectului care interesează cel mai mult — civilizația contemporană și arta — „Civilizația noastră este parcă închisă într-un cerc vicios, al cărui principiu motor este refuzul — refuz al momentului creator, refuz al creației însăși". S-ar părea că astăzi soarta artei, vitalitatea ei, e determinată de opoziția, fără rezolvare încă, dintre instinctul creator spontan, pe de o parte, și mașinism, mercantilism, pe de altă parte.

Poate fi îndreptățită reacția artiștilor și umaniștilor din societățile de consum împotriva unui vădit proces de degradare a valorilor umane, a sensibilității spontane, a pasiunii dezinteresate pentru artă și creația artistică. Dar această împotrivire ar fi cu totul neinteresantă dacă ar lua un aspect de panică, de criză fatală într-o epocă dominată de știință. E o falsă incompatibilitate între știință și artă, între structura economică și producția artistică. Diferitele arte cunosc o înflorire diferită în epoci diferite, iar semnalarea unui impas de noutate creatoare într-o artă sau alta (artele plastice, romanul, și nu în toate țările) nu trebuie generalizată (pentru arhitectură, muzică, film, balet). Și apoi criza creației este și ea aparentă (avangardismul teatral nu înseamnă și participarea în masă a spectatorilor). Criticii obișnuiesc să discute siguri pe ei faptele de istorie a artei. Dar această *terra ferma* a criticii dispare cînd se interpretează arta contemporană cu prejudecățile estetice anterioare. Revoluția științifică modernă pricinuiește urmări în artă, care cunoaște, începînd cu mișcările de avangardă — cu dadaismul în special — mutații seismice ale sensibilității de creație și receptare, ale opticii de integrare a artei în viața cotidiană. De ce să studiem arta contemporană cu normele pe care arta însăși și le-a dat într-o epocă de funcționalitate în cadrul unei colectivități restrînse — cetățile antice, orașele Renașterii, curtea regală, saloanele? De ce să nu recunoaștem că arta este astăzi din ce în ce mai mult o specialitate științifică, ea fiind foarte mult o artă a specialiștilor, a artiștilor și a criticilor care

îi urmăresc, nu a acelora care îi aşteaptă pasivi să se confrunte cu ei. Şi totuşi epoca modernă, care a desfiinţat bariera separatoare a spaţiului şi timpului, este o gigantică consumatoare de artă, prin literatură, cinematograf, muzică folclorică, dans, teatru. Niciodată arta n-a fost mai mult solicitată ca mijloc de expresie, de comunicare, de interpretare şi cunoaştere mondială cum este astăzi.

O statistică a traducerilor de literatură dintr-o limbă în alta, a comerţului de film şi teatru sau chiar o statistică a turiştilor care vizitează anual monumentele de artă ar fi revelatoare pentru epoca de astăzi, în care idealul goethean de artă şi literatură universală şi-a găsit cea mai deplină funcţionalitate. E adevărat însă că, pentru milioanele de conştiinţe consumatoare de artă, funcţia ei profundă de descoperire, de ordine şi integrare sincronică în societatea prezentă este pusă sub semnul întrebării. Aspectul exterior al lumii contemporane este haotic şi inestetic şi s-ar părea că pînă acum ştiinţa este cea care ne dă ultimul adevăr despre lume şi despre noi înşine într-o formă modelatoare foarte contemporană. Dar ea ne dă un adevăr cantitativ, care nu anulează şi nu substituie intuiţia descoperirii altor adevăruri şi formularea condiţiei umane faţă de lume şi societate. De aici încolo, de la nivelul acceptat, nu prin polemică şi opoziţie, al civilizaţiei actuale, educaţia estetică, prin tradiţia integratoare a artei universale, este chemată să redefinească relaţiile omului cu societatea deja elaborată în datele ei materiale. Nu e vorba de o criză a creaţiei artistice sau de o decădere a artei, ci de dificultatea intrinsecă a artei de a formula, de a elabora în ritmul rapid al schimbărilor tehnice şi sociale, imaginea sintetică a societăţii. Noutatea industrială şi ştiinţifică invadează conştiinţele, care iau însă act de totalitatea lor calitativă aposteriori, prin artă. Numai prin artă omul poate să se reconstituie şi să se restituie sie însuşi la un mod de existenţă sintetică şi intuitiv, deasupra aptitudinilor şi visurilor sale.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Adriana Mitescu

OMAGIEREA LA UNIVERSITATEA DIN TÜBINGEN A LUI ION BARBU ŞI TUDOR VIANU

Din iniţiativa Universităţii din Tübingen, a Ambasadei noastre din Bonn, a Academiei Republicii Socialiste România şi a Universităţii din Bucureşti s-au desfăşurat la Tübingen, la 3 iulie, festivităţi în amintirea lui Ion Barbu şi Tudor Vianu care au studiat în vechiul oraş universitar german cu 5 decenii în urmă.

A prezidat prof. dr. med. *J. Peiffer*, rectorul Universităţii din Tübingen, care a rostit cuvîntul inaugural şi a participat la toate manifestările. A fost organizată — cu acest prilej — o sesiune ştiinţifică dedicată celor două personalităţi ale culturii româneşti, şedinţă prezidată de prof. dr. *E. Coseriu*, directorul Seminarului de romanistică al Universităţii din Tübingen şi care a prezentat cuvîntul introductiv. Au urmat apoi comunicările ample ale prof. dr. *Kurt Wais* de la Universitatea din Tübingen, comparatist de renume mondial, acad. *Al. Rosetti*, care a vorbit despre Ion Barbu, înfăţişînd prefaţa la ultima ediţie a poemului marelui scriitor şi prof. dr. doc. *Al. Dima*, directorul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, despre Tudor Vianu.

Au asistat soţia lui Ion Barbu, Gerda Barbilian, personalităţi ale filologiei şi istoriei literare, profesori ai Universităţii din Tübingen, lectori şi cercetători români. S-a dezvăluit apoi placa de omagiu, cu care prilej a vorbit rectorul Universităţii şi ambasadorul Republicii Socialiste România la Bonn, tov. *Oancea*. A fost prezentată, de asemeni, o expoziţie de cărţi şi documente legate de viaţa şi opera celor doi scriitori.

Al. Dima

„Revista de istorie și teorie literară" publică studii și articole privind istoria literaturii române, istoria literaturii universale, teoria literaturii și folclorul literar. De asemenea, recenzii asupra lucrărilor de știință literară și a publicațiilor de specialitate din țară și din străinătate.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate, pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au drept la un număr de 50 de extrase, gratuit.

Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine în exclusivitate autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa Comitetului de redacție, Bulevardul Republicii, nr. 73, București.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ, TOM. 19, Nr. 4, 1970

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

AL. DIMA, **Conceptul de literatură universală și comparată. Studii teoretice și aplicative**, 1967, 209 p., 6 lei.

G. ȘTREMPEL, Fl. MOISIL, L. STOIANOVICI, **Catalogul manuscriselor românești**, vol. IV, 1967, 703 p., 32 lei.

Sub. red. PAUL CORNEA și ELENA PIRU, **Documente și manuscrise literare**, vol. I, 1967, 387 p., 19,50 lei.

D. D. ROȘCA, **Influența lui Hegel asupra lui Taine teoretician al cunoașterii și al artei**, 1968, 315 p., 16 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

*** **Studii de istorie a literaturii române. De la C. A. Rosetti la G. Călinescu.** Volumul colectiv sub îngrijirea științifică a lui Ovidiu Papadima, 1968, 499 p. 26 lei.

D. VATAMANIUC, **Ioan Slavici și lumea prin care a trecut**, 1968, 519 p., 38 lei.

*** **Istoria literaturii române**, vol. II. **De la Școala ardeleană la „Junimea"**, redactor responsabil : Al. Dima, 1968, 840 p., 50 lei.

Palia de la Orăștie. Text, facsimile, indice. Ediție îngrijită de Viorica Pamfil, 1968, 497 p., 60 lei.

IOAN URBAN JARNIK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal.** Ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

*** **Studii de literatură comparată**, Redactori responsabili : Al. Dima și M. Novicov, 1968, 296 p., 11,50 lei.

ION CREȚU, **G. Ibrăileanu — Restituiri literare**, 1968, 392 p., 28 lei.

*** **Documente și manuscrise literare**, vol. II. Alese, publicate, adnotate și comentate de Paul Cornea și Elena Piru, 1969, 372 p., 25 lei.

*** **Istoria literaturii române**, vol. I, ediția a II-a revăzută. **Folclorul, Literatura română în perioada feudală (1400—1780)**. Redactor șef al Comitetului general de coordonare : G. Călinescu ; Redactor responsabil al Comitetului de redacție al volumului. Al. Rosetti, 1970, 25 × 17,50, 731 p., legat, anvelopă, 45 lei.

*** **Studii de literatură universală și comparată**, sub îngrijirea lui I. C. Chițimia, 1970, 25 × 17,50, 363 p., broșat, 16 lei.

REV. IST. TEORIE LIT., T. 19, NR. 4, P. 517—690

43161

I. P. „Informația" — c. 5681

Lei 25.—